



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Carlos Cesar Borges Contente de Lima

**Um olhar sobre a repetição: reprocessamentos da pop e do
minimalismo em uma poética carioca e suburbana**

Rio de Janeiro

2019

Carlos Cesar Borges Contente de Lima

**Um olhar sobre a repetição: reprocessamentos da pop e do minimalismo
em uma poética carioca e suburbana**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora Prof^ª. Dra. Maria Luiza Fatorelli

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

L732 Lima, Carlos Cesar Borges Contente de.
Um olhar sobre a repetição: reprocessamentos da pop e do
minimalismo em uma poética carioca e suburbana / Carlos Cesar
Borges Contente de Lima – 2019.
99 f. : il.

Orientadora: Maria Luiza Fatorelli.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte moderna – Rio de Janeiro (RJ) - Séc. XXI – Teses. 2. Arte
pop - Rio de Janeiro (RJ) - Teses. 3. Arte minimalista - Rio de
Janeiro (RJ) – Teses. 4. Grafite – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. 5.
Arte de rua – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. I. Fatorelli, Malu, 1956-. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III.
Título.

CDU 7.036(815.3)"20"

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Carlos Cesar Borges Contente de Lima

**Um olhar sobre a repetição: reprocessamentos da pop e do minimalismo em
uma poética carioca e suburbana**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 23 de agosto de 2019.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Maria Luiza Fatorelli (Orientadora)
Instituto de Artes – UERJ

Prof.^a Dra. Sheila Cabo Geraldo
Instituto de Artes – UERJ

Prof.^a Dra. Regina de Paula
Instituto de Artes – UERJ

Prof.^a Dra. Simone Michelin
Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

Ao meu pai Bebeto e à
Amanda.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de deixar um abraço aqui ecoando enquanto durarem estas palavras, a estas pessoas com quem tive a oportunidade maravilhosa de compartilhar um mesmo tempo e espaço. Minha mãe, Eliana Borges, que em 1977 teve a intuição de me trazer a este mundo. Palavras, textos, escrita, afetuosidade e humor – muitas das minhas escolhas são continuidade.

Ao meu pai, Carlos Alberto, por me ensinar a levar a vida com bom humor e pelo “pai-trocínio”. À minha eterna companheira, Amanda Garcia, ou Senzy, que me ensinou a amar e a radicalizar o humor na vida, por mais dura que ela possa se apresentar.

Ao suporte e espelho de vida do meu avô, Oswaldo Contente. À minha avó, Carolina Borges, e aos amigos e parentes que considero muito: Jacqueline Melo, Bruno Louro & Mariana, tia Célia, Tânia & Monique Mairins, Maria Gertrudes Tudinha, Ricardo Jullian & Andrea Medina, Vinicius Pereira, Alice Medina, Valdir Silveira, Rafael Adorján, Vitor Vanes, Carolina Cambará, Fernando Monteiro, Cláudia Cacau. Ao Vinicius Azevedo, que há muito tempo e sem saber, foi meu orientador informalmente na arte-educação. Aos professores da época da graduação, que me apresentaram novos modos de olhar.

Ao corpo docente do Instituto de Artes da UERJ e à minha amiga Sheila Cabo, em especial pelo entusiasmo e pelas horas de conversas *antenas* sobre arte, política e ativismo; tantas horas de leitura e toneladas de textos que, por mim, já dava até para trocar o sobrenome Cabo por *wireless*. À Regina de Paula pelas dicas de leitura precisas e pelo companheirismo nas causas sociais.

Ao Daniel Oliveira, com quem tudo começou, no coração do subúrbio. Ao Lauro Cavalcanti por abrir a porta. À Malu Fatorelli de ontem por acreditar e à Malu Fatorelli de hoje, com quem meu olhar retrospectivo se converteu em arquitetura do porvir.

A Silo, meu guia, por me mostrar que a consciência tem profundidade, largura e comprimento *y que todavia hay futuro*.

RESUMO

LIMA, Carlos Cesar Borges Contente de. *Um olhar sobre a repetição: reprocessamentos da pop e do minimalismo em uma poética carioca e suburbana*. 2019. 99 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

O presente trabalho articula o legado do minimalismo e da pop art norte americana das décadas de 60 e 70 com o uso da repetição na poética do artista plástico Carlos Contente no Rio de Janeiro das duas primeiras décadas do século XXI. Em um tom ficcional o autor retorna seu olhar às influências diretas de sua época de formação - o *graffiti*, a *pichação*, a *stencil art* em paralelo da arte *Pop* e a arte minimalista, tão cultuada por seus professores - referindo-se à si mesmo mais jovem pelo nome de *Duplo* e sua fase mais independente por *Odradek*. Percorre os primeiros anos de sua carreira, a fase na qual o artista começa a lançar mão do uso do estêncil para reproduzir sua *carinha*, ou auto-retrato pelos muros da capital fluminense, ou ocupar as paredes dos corredores universitários com desenhos feitos à mão, acompanhados do mesmo signo, agora reproduzido por um carimbo. O autor observa que este procedimento foi um reprocessamento tanto das práticas de serigrafia de Andy Warhol tanto quanto de uma leitura bem particular de um minimalismo “sujo” de algumas pesquisas de Richard Serra, como a do seu filme *Mão agarrando chumbo* ou da sua *Peça Moldada* vistas e lidas a partir das páginas fotocopiadas do texto de Rosalind Krauss, *O duplo negativo*. O texto avança e o artista vai deixando para trás a insistência na repetição pura e dura de carinhas e deixa-se perder nos desvios produzidos no interior da sua sequência; na criação de histórias muitas vezes bem humoradas, ora sarcásticas, que articulam uma cultura de história em quadrinhos e história da arte, onde as personagens desenhadas, com traço simultaneamente delicado e bizarro, em corpos absurdos, revelam os pensamentos do artista quanto a valores institucionalizados, na política ou na arte, como se estes sim fossem muito loucos. O último capítulo é um trabalho de desenhos, textos manuscritos e colagens onde o autor, através de seus alter egos carimbados retorna o olhar sobre sua própria obra, prestes a entrar em um *looping* infinito.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Intervenções urbanas. Repetição. Pop Art.

Minimalismo. Stencil art. Graffiti.

RESUMEN

LIMA, Carlos Cesar Borges Contente de. *Una mirada sobre la repetición: reprocesamientos de la pop art y del minimalismo en una poética carioca y suburbana*. 2019. 99 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Este trabajo articula el legado del minimalismo y del arte pop norteamericano de los años 60 y 70 con el uso de la repetición en la poética del artista plástico Carlos Contente en Río de Janeiro desde las dos primeras décadas del siglo XXI. En un tono ficticio, el autor regresa su mirada a las influencias directas de su formación: *graffiti*, *stencil art* paralelamente del arte pop y del arte *minimal* tan venerados por sus maestros, refiriéndose a sí mismo más joven por el nombre de *Duplo* y su fase más independiente de *Odradek*. Atraviesa los primeros años de su carrera, la fase en la que el artista comienza a usar la plantilla para reproducir su rostro, una *carita* simplificada o autorretrato, sobre las paredes de la metrópolis brasileña, u ocupa las paredes de los pasillos de la universidad con dibujos hechos a mano, acompañado por el mismo signo, ahora reproducido por un sello. El autor señala que este procedimiento fue un reprocesamiento de las prácticas de serigrafía de Andy Warhol, así como una lectura muy particular de un minimalismo "sucio" de algunas obras de Richard Serra, como su película *Hand catching lead* su *Molded Piece*. visto y leído en las páginas fotocopiadas del texto de Rosalind Krauss, *The Negative Double*. El texto continúa y el artista deja atrás la insistencia en la repetición pura y dura de las *caritas* y se pierde en las desviaciones producidas dentro de su secuencia; en la creación de historias a menudo humorísticas, a veces sarcásticas, que articulan una cultura de historietas e historia del arte, donde los personajes dibujados con trazos simultáneamente delicados y extraños, en cuerpos absurdos, revelan los pensamientos del artista sobre los valores institucionalizados, en política o arte, como si estos si, estuvieran muy locos. El último capítulo es una obra de dibujos, manuscritos y *collages* donde el autor, a través de sus alter egos estampados, regresa su mirada a su propio trabajo, a punto de entrar en un *looping* infinito.

Palabras clave: Arte contemporáneo. Intervenciones urbanas. Repetición. Pop art.

Minimalismo. Stencil art. Graffiti.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Fotogramas de Mão agarrando o chumbo	18
Figura 2 –	Carimbo-Contente	19
Figura 3 –	Stencil Contente	19
Figura 4 –	Placas de aço empilhadas	20
Figura 5 –	Sequência de Contentes no viaduto do Méier	21
Figura 6 –	Keith Haring desenha no metrô de Nova Iorque, em 1982	26
Figura 7 –	Radiant Baby	27
Figura 8 –	Two dancing figures	27
Figura 9 –	Foto de Haring trabalhando	28
Figura 10 –	Caixas de Brillo	33
Figura 11 –	Alavanca	33
Figura 12 –	Peça moldada	34
Figura 13 –	Cubo modular	35
Figura 14 –	Date Paintings	36
Figura 15 –	<i>Repetition Nineteen</i>	37
Figura 16 –	Imagens do projeto Experimento desenho: pêndulo de Foucault	38
Figura 17 –	Objeto Paisagem	39
Figura 18 –	Superfície limite	40
Figura 19 –	Entrevista com o verde, primeiro quadro	41
Figura 20 –	Entrevista com o verde, segundo quadro	41
Figura 21 –	Entrevista com o verde	42
Figura 22 –	Tarsilão	43
Figura 23 –	Totem	44
Figura 24 –	Multidão	45
Figura 25 –	Vaidade na fogueira	45
Figura 26 –	Sequência principal	46
Figura 27 –	Caveirão	47
Figura 28 –	Material de divulgação e frame do filme Domésticas (continua) ..	49

Figura 29 – Pichação na cidade do Rio de Janeiro, nomes repetitivos (continua)	51
Figura 30 – Pichação na cidade do Rio de Janeiro, nomes repetitivos (conclusão)	52
Figura 31 – <i>Eight Elvises</i>	53
Figura 32 – <i>Campbell´s soup cans</i>	53
Figura 33 – Desastre de ambulância	54
Figura 34 – Senzy Viva!	56
Figura 35 – <i>Stencil Marielle Presente</i>	57
Figura 36 – Homenagem a Matheus Passarelli	59
Figura 37 – Marielle presente!	60
Figura 38 – Marielle Presente. Ato ecumênico em 15 de março de 2018	61
Figura 39 – Eu sou porque nós somos	62
Figura 40 – Marielle Presente na Câmara Municipal do Rio de Janeiro	63
Figura 41 – Sheila Cabo, Bruno, Mariana Scarambone e (?) em direção ao ato por Marielle	63
Figura 42 – Cartaz Marielle Presente colado junto a uma pichação escrita “Estado que mata”, de autoria do mesmo artista	64
Figura 43 – Imagem de Marielle próximo ao local onde foi assassinada, no Estácio	64
Figura 44 – Rosto de Marielle em São Paulo	65
Figura 45 – Marielle Presente no jornal O Globo de sábado, março de 2018 .	66
Figura 46 – East/West	68
Figura 47 – Estrada que leva até a obra East/West	71
Figura 48 – Carimbo Contente detectado no reconhecimento facial	73
Figura 49 – A comuna de Paris de 1871	74
Figura 50 – Um outro olhar (continua)	76
Figura 51 – Um outro olhar (continuação)	77
Figura 52 – Um outro olhar (continuação)	78
Figura 53 – Um outro olhar (continuação)	79
Figura 54 – Um outro olhar (continuação)	80

Figura 55 – Um outro olhar (continuação)	81
Figura 56 – Um outro olhar (continuação)	82
Figura 57 – Um outro olhar (continuação)	83
Figura 58 – Um outro olhar (continuação)	84
Figura 59 – Um outro olhar (continuação)	85
Figura 60 – Um outro olhar (continuação)	86
Figura 61 – Um outro olhar (continuação)	87
Figura 62 – Um outro olhar (continuação)	88
Figura 63 – Um outro olhar (continuação)	89
Figura 64 – Um outro olhar (continuação)	90
Figura 65 – Um outro olhar (continuação)	91
Figura 66 – Um outro olhar (continuação)	92
Figura 67 – Um outro olhar (continuação)	93
Figura 68 – Um outro olhar (continuação)	94
Figura 69 – Um outro olhar (continuação)	95
Figura 70 – Um outro olhar (continuação)	96
Figura 71 – Um outro olhar (conclusão)	97

SUMÁRIO

	A LINHA TÊNUE, À GUISA DE INTRODUÇÃO	13
1	REPETIÇÃO	16
1.1	A construção de um signo	16
1.2	Repetição	31
2	UM OUTRO OLHAR	76
	REFERÊNCIAS	98

A LINHA TÊNUE, À GUISA DE INTRODUÇÃO

Neste trabalho, dei um mergulho no meu processo de criação do início do século XXI até os dias de hoje. Longa e atenta tarefa de chafurdar em pilhas de cadernos e agendas com anotações pertinentes, perdidas entre notas de reuniões de trabalho, ou de movimento social, bandeiras, rostos, garatujas, desenhos, encontros marcados, planos, telefones, endereços e delírios de um cara que eu fui; que me é tão familiar e ao mesmo tempo tão distante.

O santo graal da minha busca foi me deparar com a motivação que me levou a criar um carimbo com aquilo que eu chamava de autorretrato, e sair espalhando esta imagem pela universidade e, em seguida, com um *stencil*, pela cidade. Um enorme desejo de me fazer presente e disparar diálogos com os agentes de vários circuitos artísticos, era como se eu fosse explodir se não colocasse aquilo para os muros, paredes e telas que pinteí/pichei. As minhas expectativas mudaram; mudou a sociedade, a tecnologia e a política do país. A única coisa que se manteve constante foi o carimbo.

A grande náusea durante a minha busca foi estar escrevendo aqui, neste tempo de asfixiante pragmatismo e à beira do neofascismo, quando o concreto já rachou, e reencontrar este artista de vinte e poucos anos olhando em direção ao Sol: com todo o futuro pela frente, habitando um país que, apesar de problemático, enchia os pulmões e respirava um pouco de utopia. Entre um Contente de 2003 e outro de 2018, existiram milhares de linhas tênues e trêmulas, manuscritas. Também houve aquelas riscadas com força ou sobre papéis, lonas, paredes, estandes de feira de arte ou muros da cidade. Algumas persistem, outras desapareceram, mas o grafite e a tinta de carimbo continuam presentes na minha linguagem. O cara que viu pela TV o assassinato de Marielle Franco reencontra o cara que frequentava as mesmas reuniões que ela no coração da Maré, às sextas, patrocinadas pela ainda estatal Petrobrás, no ano de 2003. O cara que volta ao mundo acadêmico hoje para fazer o mestrado, depois de ter experimentado as feiras de arte contemporânea mundo afora, encontra o cara que lutava e desejava que isso viesse a ser realidade. Para quem vos escreve é o passado — e para aquele outro era o futuro — que era tênue e feito do mesmo estofo dos sonhos.

Quando apresentei meu projeto de mestrado para a banca, eu me propunha a pesquisar a comicidade nas artes visuais. Foi em meados de 2017, ainda estava em choque com o falecimento de meu pai após dois anos de batalha contra um câncer. Nas primeiras semanas frequentando as aulas, enfrentei a partida de minha companheira, Amanda *Senzy*, com um choque ainda mais traumático, e que colocou em perspectiva os meus próprios objetivos e o sentido da minha vida. Logo, entrando 2018, vieram as mortes de forte impacto social, como a de Marielle e Matheus Passarelli, aluno da UERJ. Marielle foi brutalmente baleada na semana em que eu preparava a exposição *Senzy Viva*, mostra *post-mortem* de Amanda, no Centro Cultural Pequena África. Havia feito uns cartazes bem grandes com o rosto dela sorridente, mantendo na memória o frescor de seu sorriso. Sob impacto da notícia do dia 14 de março, passei a madrugada fazendo um *stencil* com a imagem mais sorridente que pude encontrar da vereadora, e de manhã fui com meu amigo Vitor colá-los nos postes em frente à Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro, onde ocorreria o velório. Um cinegrafista registrou e logo a imagem sairia impressa no tamanho da página n' *O Globo* do sábado seguinte. Voltei da colagem de cartazes para a Universidade do Estado do Rio de Janeiro, para uma aula com a Sheila Cabo, carregando ainda alguns cartazes, duas latinhas de tinta, as mãos sujas e o *stencil*; depois da aula iríamos para o ato na Cinelândia, e precisava deixar o material em algum lugar. A Mariana sugeriu o centro acadêmico. Bato na porta fechada, quem abre é Matheus Passarelli. Peço um canto, ou uma gaveta para guardar aquele *stencil*, que por ora eu não tinha ideia de que ficaria emblemático. Conte para *Matheusa* que estava chocada, e ela responde que apenas sobreviver já era uma grande coisa nestes tempos: "Só o fato de pessoas como eu estar viva, isto já é uma resistência" (sic). Pouco tempo depois, creio que um mês depois, estaria num ato ecumênico onde a *Matheusa* era o novo *stencil* numa bandeira feita pelos estudantes do centro acadêmico, chocados com mais uma tragédia.

Como rir depois de tantas perdas graves? Outras tragédias acontecem todos os dias e somos noticiados disso, principalmente nas favelas onde fazem parte do programa de exceção do Estado. Desligam as regras do Estado democrático de direito à vontade. Que tipo de arte, resistência, utopia ou, simplesmente, que coração pode aguentar tanto ataque à dignidade e à vida?

“Foca na tua vida... faz o teu trabalho... você sabia que Portugal está bombando para os artistas? Por que você não faz logo uma carreira artística internacional?” Frases que escuto, ora dos colegas, ora em minha cabeça, e que me parecem escapistas e, de certo modo, idiotas. Idiota no sentido grego, daquele que acha que não participa da política. Não há arte que possa se desentender de seu tempo e seu espaço e não posso escapar a estes afetos contundentes dos últimos anos.

Se tem algo que me constituiu como artista foi a paisagem na qual me formei — a que carrego em mim. O brilho refletido no olhar de cada aluno e de cada professor; tardes e noites saindo às ruas, só ou com amigos e amigas, cheio de vontade de grafitar; a sequência de árvores pintada na avenida Suburbana, que fiz em uma tarde com a Senzy. A força que ela tinha para rir e contar piadas nos momentos de crise. As cores e formas que saíam de suas mãos. Cartazes contra o racismo no ponto de ônibus. Pontos, riscos, carimbadas, persistência, mesmo na solidão da criação. O meu desejo é viver este momento, mesmo o choque frente à radicalidade da vida, e participar, escrever e desenhar com a maior força e fé esta linha tênue que nos liga ao fio da eternidade, com entrega e a maior energia que eu possa ser capaz de dar. Viver este tempo, irreversível que é.

1. REPETIÇÃO

1.1 A construção de um signo

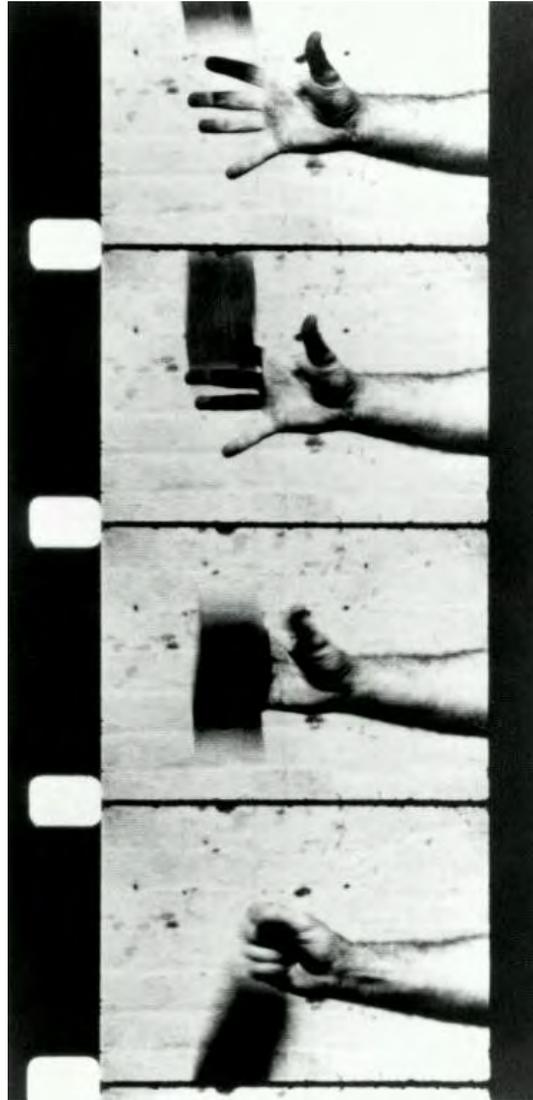
Tem que ser selado, registrado, carimbado
 Avaliado, rotulado se quiser voar!
 Se quiser voar Pra
 Lua: a taxa é alta Pro
 Sol: identidade
 Mas já pro seu foguete viajar pelo universo É
 preciso meu carimbo dando o sim
 Sim, sim, sim
Raul Seixas

Em uma tarde úmida do mês de agosto de 2002, enfurnados no atelier de pintura da Escola de Belas Artes da UFRJ — o *Pamplonão*, poeirento e cheio de goteiras —, a turma de Suzy Coralli conversava animadamente quando ela reparou que um aluno, utilizando uma trincha carregada de tinta, fez um autorretrato com cinco ou seis gestos da mão sobre um objeto de alumínio abandonado no atelier. Suzy, então, insistiria que ele trabalhasse uma série de autorretratos. Apontou para uma de suas telas, uma pintura acrílica cheia de imagens sobrepostas representando uma metrópole com edifícios e janelas, se extraindo imaginariamente o quadradinho e o ampliando com gestos das mãos, mostrando que aquele pequeno detalhe poderia ser uma tela bem grande, ou séries de impressões, fazendo um gesto com a mão espalmada representando repetições. Durante os três meses seguintes, o jovem artista pintaria autorretratos cada vez mais simplificados, de poucos gestos ou linhas, até chegar ao que julga ser o mais simples possível, acompanhado de uma perturbadora sensação de *fim-do-jogo*. Havia dois caminhos: dar por encerrada esta série e ir fazer outra coisa (passar e esperar ter uma nova ideia) ou continuar com a série, avançando sobre aquilo que

a limitava: o suporte.

As quatro bordas dos quadrinhos ou das páginas o incomodavam desde a época em que desenhava em HQs e as reproduzia na xerox, nos anos 90 do século XX (apesar das histórias em quadrinhos da época estarem começando a revolucionar o desenho, o enquadramento e a página na arte das *graphic novels*). Portanto, ser desenhista deste mercado não contemplaria seus anseios comunicativos e expressionistas. Ele gostava mesmo é de histórias românticas, e logo requestraria as aulas de história da arte acompanhando com paixão a luta dos pintores modernistas "contra" o sistema da arte e sua esgrima com o suporte da pintura: a tela. Leituras que seriam, então, acompanhadas de exercícios pictóricos muito felizes e prazerosos. Mesmo quando sob a orientação de alguns poucos professores retrógrados, produziria erros memoráveis que virariam trabalhos. As conversas também seriam ricas. Thiago Rocha Pitta mostrará o céu, olhando nuvens, comparando-as com aquarelas, enquanto se prepara para explodir um barco em homenagem ao William Turner — que o jovem artista suburbano ainda estaria por conhecer e nem imaginaria que é também o nome de um prêmio internacional: o *Turner Prize*. Voltaria futuramente de suas aulas na Maré falando de pintura com o Maurício, amigo de Escola de Belas Artes, que de um jeito muito peculiar ensinaria aos jovens da Maré, no pré-vestibular, o significado das linhas negras de Mondrian. Parado no ponto de ônibus, ele descreveria uma pele ou um plano imaginário para fora das bordas do quadro, sobre o qual aquelas linhas negras organizadas em uma composição coerente continuariam *ad infinitum* e, entusiasmado, o imaginativo jovem artista suburbano morderia os lábios e veria aquelas linhas negras tomando os muros, as paredes dos edifícios e os cartazes do *outdoor* — como se seguissem um plano de ocupação totalitário desenhado no atelier —, imaginaria voar algum dia. Enquanto no ambiente acadêmico, textos começariam a chover em suas mãos: *Um lugar após o outro*, de Miwon Kwon; *Artes plásticas no século XX, modernidade e globalização*, de Maria Lúcia Bueno; *O duplo negativo*, de Rosalind Krauss, que lia com interesse no verão de 2003.

Figura 1 - Fotogramas de Mão agarrando o chumbo

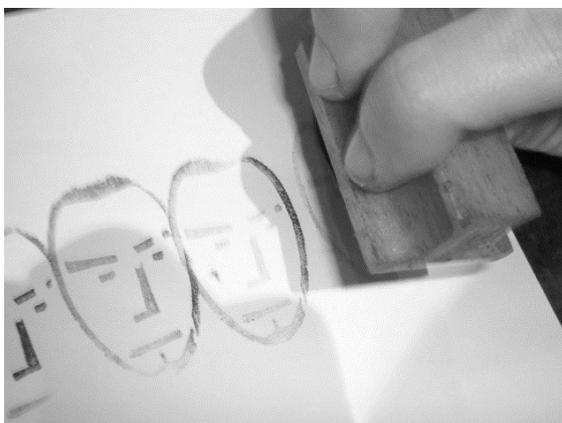


Fonte: KRAUSS, 1998, p. 292.

Em 1969, um jovem escultor chamado Richard Serra realizou a *Mão agarrando o chumbo*, um filme de três minutos, repetitivo, austero e quase sem enredo. Estendendo-se da direita da tela até ocupar quase todo o campo visual, se vê uma mão e um antebraço que se encarregam da totalidade da ação, que consiste nas tentativas de Serra agarrar uma sucessão de tiras metálicas que caem pelo espaço da imagem. O ritmo pulsante entre mão aberta e punho cerrado, à medida que Serra busca deter os objetos em queda, é a única pontuação da sequência espaço-temporal do filme. Por vezes sua mão erra o alvo e o chumbo passa rapidamente por ela. Por vezes a mão consegue agarrar, detendo a tira por um instante, antes de tornar a abri-la a fim de permitir que o chumbo continue caindo. O filme é inteiramente composto dessas tentativas bem-sucedidas e frustradas de agarrar - bem como do sentido da intensa concentração da mão, visualmente desprovida de um corpo, em sua ação (KRAUSS, 1998, p. 291).

Estas palavras ecoariam na inquieta cabeça do jovem durante anos. Quiçá o estado febril teria contribuído para a concepção de um novo projeto: a repetição de autorretrato. Sairia pelas bordas do quadro, ou de qualquer outro suporte, se repetindo para os lados, seguindo a indicação dada pelas linhas negras de Mondrian. Conjugaria o verbo *carimbar*, gesto repetitivo e sonoro, e viria logo a deixar feito rastro marcas carimbadas pela cidade.

Figura 2 - Carimbo-Contente



Fonte: O autor, 2003.

Figura 3 - Stencil Contente



Fonte: O autor, 2004.

A ideia partiria da contemplação das imagens de esculturas de Richard Serra, impressas em preto e branco e ilustrativas do texto de Krauss. Os módulos repetitivos de concreto, chumbo ou pilhas de aço aparecem com um aspecto muito negro nestas fotos, contrastam com o branco absoluto das partes luminosas da imagem. Este negrume remete à estética dos fanzines de música ou poesia, e das *comics* alternativas dos anos 90 e 2000, com suas colagens, reproduções xerox e uso de desenho à tinta nanquim. Remete também ao asfalto e às paredes amareladas, amarronzadas e encarquilhadas do Centro e zona norte do Rio de Janeiro.

Figura 4 - Placas de aço empilhadas



Fonte: KRAUSS, 1998, p. 329.

No início daquela década, o artista mordia os lábios e desejava devorar o mundo; via na internet ou em revistas de arte a imagem do artista *globetrotter*, descolado, carregando seu *notebook* cheio de projetos enquanto esbarra com conhecidos pelos portões de aeroportos do mundo, pouco antes de tomar um voo, deslizar pelas metrópoles globais e deixar um rastro de trabalhos atrás de si. Sem grana, naquele momento, para viajar ao hemisfério norte, ou ter nome no circuito para ser convidado institucionalmente, o artista decide agir ao seu modo e ser este tipo de artista contemporâneo. Bastava um pouco de imaginação — do tipo quixotesca, uma predisposição mental selvagem, ingênua e nômade para perambular pela cidade com a cabeça erguida e a respeitabilidade de quem circula pelo mundo —, um carimbo para reproduzir seu autorretrato em ambientes internos

e brancos, como, por exemplo, as paredes de cursos e corredores de universidade, e um *stencil* com trinta por dezoito centímetros para usar no ambiente poluído visualmente das ruas — “Pra galera ver de longe”, diria. Freqüentadores de exposições de artes visuais cariocas olhariam mais tarde os livros de assinaturas e se perguntariam o que significava aquela carinha carimbada pelas páginas — o mesmo tipo de curiosidade que afetaria um transeunte ao ver longas sequências repetitivas de carinhas enfeitando a saída de vento do metrô Carioca, na praça XV ou na avenida Presidente Vargas; no viaduto sobre a linha do trem, no Méier, ou próximo à entrada do túnel Rebouças.

Figura 5 - Sequência de Contentes no viaduto do Méier



Fonte: O autor, 2013.

Corta para o ano de dois mil e cinco e nossa cena começa com o artista em um depósito de lixo do Centro Cultural Calouste Goulbenkian, na avenida Presidente Vargas, no Rio de Janeiro. Parece ser uma tarde na qual artistas diversos andam para lá e para cá, agitados, montando suas obras em uma exposição coletiva. Arrasta e estende uma lona branca de um metro por três de comprimento, já desgastada, porém ainda com uma base muito branca de tinta acrílica. Desenha sobre ela e muitas vezes se espraia para fora da tela, rumo à parede branca e limpa do espaço, e ao terminar e se afastar da obra podemos ler os desenhos, que se amalgamam com textos e formam uma espécie de história em quadrinhos, que começa em algum ponto da parede, é lida da esquerda para a direita, atravessa a lona nesta direção e sai pela borda direita de volta à parede. A personagem, uma espécie de *alter ego* do artista, dialoga com elementos pictóricos como linhas, um quadrado, uma pincelada na cor verde. Estes, por sua vez, humanizados, ou como marionetes — se tornam personagens. A personagem tem o rosto construído com uma imagem feita em carimbo e o corpo desenhado à mão, o que sugere movimento e tempo, pois a parte trêmula do traço parece deslocar-se enquanto a imagem fixa e repetida do carimbo dá uma sensação de identidade invariável em meio a cada diferença. É como quando observamos os frames de um filme, quadro a quadro as cenas vão mudando, mas ainda poderemos encontrar um porto seguro na identidade, no rosto reconhecível dos atores, e aí vai surgindo uma história e uma espécie de movimento. Quem não tem grana para o avião viaja de bairro em bairro mesmo: o traço cinza do grafite entra sobre a parede, ou sobre telas, ou objetos, como uma metáfora destas linhas aéreas que atravessam continentes, sobrevoando a maior pluralidade e aterrissam em metrópoles globalizadas, onde o artista reencontra os seus queridos, seus interesses e narcisismos de sempre. A parede, a tela, o papel, diferentes superfícies como metáfora da geografia; a superfície da Terra.

No gesto de carimbar há uma estrutura binária: zero/um. Zero: o branco da parede, da tela ou do papel. Um: o autorretrato, uma carimbada, átomo da identificação do artista. Carimbado várias vezes, o autorretrato se repete e cria sequências lineares ou espalha-se na superfície. Entre um e outro autorretrato aparecem espaços vazios que são — assim como o vazio entre as moléculas na física — indispensáveis para a composição. Além disso, tinha um outro detalhe.

BRANCO é a cor espiritual do nosso tempo, a clareza que governa todas as nossas ações. Não se trata do cinza, nem do marfim, mas do branco puro.

BRANCO é a cor da modernidade, a cor que dissipa toda uma era; a nossa é uma era de perfeição, de pureza e de convicções.

BRANCO inclui tudo.

Suplantamos tanto o marrom da decadência e do classicismo quanto o "azul" do divisionismo, o culto ao céu azul, aos deuses de barbas verdes e ao espectro.

BRANCO branco puro (VAN DOESBURG, 2007 apud BATCHELOR, p. 56).

David Batchelor vê na exaltação do modernismo de Theo Van Doesburg uma *religião do branco*. David relata um caso em que Mark Wigley esmiúça meticulosamente o prédio-manifesto de Le Corbusier, o *Pavilhão do Espírito Novo*, e revela a falácia da retórica da ordem, pureza e da verdade do branco, encontrando na construção nove cores diferentes: branco, preto, cinza claro, cinza escuro, amarelo ocre, amarelo ocre pálido, siena queimada, siena queimada escura e azul claro. A cor é excluída da narrativa principal da arquitetura e o problema aqui já não é a brancura, o branco como cor, mas:

O branco como um mito, uma fantasia estética, uma fantasia tão poderosa que acarreta alucinações negativas, tão intensa que produz uma cegueira para a cor, mesmo quando a cor está literalmente diante dos nossos olhos (BATCHELOR, 2007, p. 57).

Em dois mil e cinco, entrando e saindo anonimamente de vernissages em galerias de arte do Rio de Janeiro, o nosso jovem artista intuía que este *branco higienista* ainda operava sobre as cabeças curatoriais e suas mostras: caixinhas de acrílico isolando obras, *duchampianismos*, *sacadas* intelectuais e nenhuma manchinha de tinta. Portanto, entrar sobre as paredes das galerias e carimbá-las com as mãos sujas de grafite, deixando marcas e traços de lápis em todas as direções, era para ele algo para abalar o sistema, derrubar paradigmas. Uma *arte de guerrilha*, como gostava de imaginar, só que ao contrário dos zapatistas, o primeiro gesto do menino guerrilheiro de carimbo na mão não era esconder, mas *dar as caras* em uma imensa vontade *pop*.

Toc, toc, toc. Três carimbadas, uma atrás da outra, e deixando espaços vazios entre elas. *Toc-toc!* Duas carimbadas se sobrepõem de modo despojado e irregular. O jovem *wanna-be*-guerrilheiro pop art vira a folha de papel carimbada

em um caderno de doze matérias para um colega e diz: “Este efeito se parece com algo que você já viu antes, quando imprimem um *outdoor* mal feito, ou quando a gente erra na serigrafia, fica parecido com os trabalhos do Andy Warhol”.

Warhol começou a usar o recurso da serigrafia a partir de uma pulsão de seu trabalho, que o afastava cada vez mais do paradigma dominante do expressionismo abstrato. Em *Popismo, os anos sessenta segundo Andy Warhol*, de autoria do artista em parceria com Pat Hacket, amiga que frequentava a Factory e quem redigia seus diários, encontramos — em uma conversa no início da década, em sua casa com Emile de Antonio, ou simplesmente De (agente de artistas plásticos e o homem que o formou como artista) — o momento exato da escolha pelo pop.

Uma tarde, às cinco horas, a campainha tocou, De entrou e sentou. Servi uísque para nós dois e fui até duas pinturas que eu tinha feito, cada uma de 1,80 x 1 metro, que estavam encostadas, viradas para a parede. Desvirei as duas, encostei na parede, lado a lado e me afastei um passo para dar uma olhada. Uma delas era uma garrafa de Coca-Cola com marcas ásperas de Expressionismo Abstrato na lateral. A segunda era apenas uma garrafa de Coca-Cola severa, silhuetada, em preto e branco. Eu não disse nem uma palavra a De. Não precisei — ele sabia o que eu queria saber.

"Bem, Andy, vamos lá", ele disse depois de olhar para elas uns minutos.

"Uma delas é uma merda, simplesmente igual a tudo. A outra é incrível — é a nossa sociedade, é o que nós somos, é absolutamente maravilhosa e nua, e você devia destruir uma e mostrar só a outra." Essa foi uma tarde importante para mim.

Nem sei contar o número de pessoas que viram minhas pinturas e caíram na gargalhada. Mas De nunca achou o Pop uma piada (WARHOL; HACKET, 2013, p. 14).

O pop lança mão de técnicas cada vez mais repetitivas e frias em alusão à cultura de massa. Warhol vai para a serigrafia pois seu contemporâneo Roy Lieschenstein já pintava à mão e com uma frieza de execução impecável, ora se utilizando até mesmo de projetores que ampliavam sobre a tela a imagem dos *comics* que desejava trabalhar. Ainda em *Popismo*, Warhol diz:

Em agosto de 1962 comecei a fazer serigrafias. O método de carimbos que eu vinha usando para repetir imagens de repente pareceu muito doméstico; eu queria uma coisa mais forte que produzisse mais o efeito de uma linha de montagem.

Com a serigrafia, você pega a fotografia, amplia, transfere a imagem para a cera na seda, depois rola a tinta no tecido de forma que a tinta atravesse a seda, mas não a cera. Desse jeito se consegue a mesma

imagem, ligeiramente diferente a cada vez. Era tudo tão simples, rápido e cheio de acasos. Fiquei animado com aquilo. Meus primeiros experimentos com serigrafias foram as cabeças de Troy Donahue e Warren Beatty, e aí aconteceu de Marilyn Monroe morrer naquele mês, e eu tive a idéia de fazer serigrafias com o lindo rosto dela — as primeiras Marilyns (WARHOL; HACKET, 2013, p. 34).

De volta às frescas e luminosas tardes de inverno carioca, no início do século XXI, o jovem artista com aspirações pop queria mais era o retorno ao manual, ao precário e ao mambembe — àquela coisa de cartório antigo e mofado que já entrava em obsolescência com a digitalização. “Estamos no Rio de Janeiro, no Brasil, no terceiro mundo e no século XXI, periféricos, somos tratados como exóticos pelos europeus e como vira-latas pelos norte-americanos”, dizia o rapaz, ecoando a bela síntese: “Da adversidade vivemos”, de Hélio Oiticica. A repetição de imagens como alusão a esta rotina do carimbo de presença nas escolas ou das autenticações burocráticas — metáforas sobre se fazer presente no circuito de arte e de ser legitimado pelas suas instituições.

Reservadas as devidas proporções, já não era mais preciso ele ter vergonha e esconder o gestual expressionista, ou grafismos e rabiscos com o lápis, senão exagerá-los ou elevá-los ao status de rabiscos maravilhosos, afinal, no Rio de Janeiro da época já não era mais o *pinturão* da geração oitenta o grande paradigma do circuito, mas, sim, as fórmulas *duchampianas* e galerias de paredes bem branquinhas ocupando lugar de destaque, eram — na cabeça do jovem — os trabalhos de Beatriz Milhazes e Adriana Varejão envoltos pela aura de um preço elevado; João Modé, Ricardo Basbaum, Marcia X, Alex Hamburguer, Ronald Duarte. A maioria deles estava distante do desenho, envolvidos em intervenções urbanas, performances e instalações. Nisso, o jovem viu uma boa brecha para buscar a sua própria inserção no circuito, lançando mão do desenho e textos caligráficos e a poluição visual, acreditando neles como diferencial geracional.

Na busca de referências, Keith Haring apareceu como um afeto poderoso após a nossa personagem assistir ao filme *Drawing the line*, sobre a trajetória do novaiorquino desde os desenhos à giz no túnel de metrô até suas esculturas imensas encomendadas para parques públicos. Branco e originário dos alienados *suburbs* de classe média norte americana, o artista se junta à fileira das minorias ao assumir-se gay e mergulhar na vida metropolitana de Manhattan. Como dirá Gitahy (1999, p. 39) no pequenino livro *O que é graffiti*, da Coleção Primeiros

Passos, Editora Brasiliense (que na época iniciava o leitor em assuntos atuais e era como a *Wikipédia* antes da internet): “Basquiat e Haring começaram juntos pintando muros e muitas vezes não tinham dinheiro nem para o almoço.”

Figura 6 — Keith Haring desenha no metrô de Nova Iorque, em 1982



Fonte: *Public Delivery*. Disponível em: <<https://publicdelivery.org/keith-harings-subway-drawings/>>. Acesso em: 14 set. 2019.

Figura 7 — Radiant Baby



Fonte: *Christie's*. Disponível em: <<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/keith-haring-1958-1990-radiant-child-5486056-details.aspx>>. Acesso em: 14 set. 2019.

Figura 8 — Two dancing figures



Fonte: *Street Easy*. Disponível em: <<https://streeteasy.com/blog/keith-haring-sites-nyc/>>. Acesso em: 14 set. 2019.

Figura 9 — Foto de Haring trabalhando



Fonte: Merritt Gallery. Disponível em: <<https://www.merrittgallery.com/keith-haring-accessible-lines/>>. Acesso em: 14 set. 2019.

Assim como Van Gogh tem apelo não só pelas suas pinturas mas por sua trágica história de vida, Haring mostrou ao carioca que o mundo da arte não precisava estar tão longe e inalcançável nas esferas do poder e do dinheiro. Tampouco precisava soar como conversação hermética dos círculos altamente intelectualizados (que era como ele via os derivados do minimalismo).

Vale lembrar que toda manifestação artística representa a situação histórica em que este ocorre, não porque necessariamente toda arte deva ser engajada, mas porque é realizada pelo sujeito histórico dentro de um contexto histórico-social e econômico.

Em suma, são de dois tipos as características dessa linguagem: Estéticas:

- Expressão plástica, figurativa e abstrata;
- Utilização do traço e/ou da massa para definição de formas;
- Natureza gráfica e pictórica;
- Utilização, basicamente, de imagens do inconsciente coletivo, produzindo releituras de imagens já editadas e/ou de criações do próprio artista;
- **Repetição de um mesmo original por meio de uma matriz (máscara) característica herdada da Pop Art.**

— **Repetição de um mesmo estilo quando feito à mão livre.**

Conceituais:

- Subversivo, espontâneo, gratuito, efêmero;
- Discute e denuncia valores sociais, políticos e econômicos com muito humor e ironia;
- Apropria-se do espaço urbano a fim de discutir, recriar e imprimir a interferência humana na arquitetura da metrópole;
- Democratiza e desburocratiza a arte, aproximando-a do homem, sem distinção de raça ou credo.
- Produz em espaço aberto sua galeria urbana, pois os espaços fechados dos museus e afins são quase sempre inacessíveis (GITAHY, 1999, p. 17).

O texto acima pode soar meio ingênuo hoje, já que nos anos seguintes à sua publicação houve maior aceitação social da prática e uma assimilação de parte do contingente de grafiteiros pelo mercado de arte contemporânea, como, por exemplo, os brasileiros Gêmeos, o português Vhils e o britânico Banksy. Destaco deste texto duas frases em negrito nas quais consta a palavra *repetição* como característica fundamental do grafite. Na primeira frase, através do uso da máscara (*stencil*, em inglês, ou *porchois*, em francês) que impede a passagem do jato de tinta deixando-o livre somente pelas partes vazadas, onde está recortada a silhueta do que se pretende imprimir. A repetição usualmente é a de uma imagem que identifique o artista de grafite em meio ao oceano informacional da cidade poluída visualmente: imagem da sua assinatura ou de um personagem criado pelo próprio autor. Também é comum o uso de imagens que sejam rapidamente identificáveis, como personagens dos *comics*, ou silhuetas de políticos, revolucionários ou atrizes famosas — de Hello Kitty a Che Guevara, passando pela silhueta de George Bush vomitando mísseis, Marilyn Monroe ou deboches com a rainha da Inglaterra. Hoje em dia é comum, na cidade do Rio de Janeiro, nos depararmos pela cidade com o rosto de Marielle Franco reproduzido nos muros. O reconhecimento imediato da imagem é de máxima importância para a eficiência comunicacional, seja como referente, seja como um signo da passagem do artista por determinada parte da cidade.

No caso da segunda frase em negrito, ela toca na reprodução de *clichês*, na questão da cópia, na questão da cópia da cópia e na necessidade de buscar um estilo próprio para se obter destaque. Cabe até mesmo na pergunta: “O que é estilo próprio?”

Keith Haring é conhecido pelo seu estilo único, marcante. Keith, assim como Warhol, deixou como legado os seus diários, centenas de manuscritos. A edição deles foi iniciativa da fundação que leva o nome do artista, e os capítulos são organizados ano a ano, onde podemos acompanhar o amadurecimento do artista nas reflexões sobre seu trabalho, entre outras anotações pessoais e encontros com artistas e celebridades da cena nova-iorquina dos anos 80. Pela forma que escrevia seus diários, parecia já esperar que alguém os leria um dia. Nas páginas de mil novecentos e setenta e oito, o artista escreve:

Minhas obras descrevem um espaço e um momento determinados.
Descrevem as linhas de meu pensamento.

A duplicação é impossível sem uma câmera.

A repetição, sem uma câmera, ou máquina, não é repetição. Como uma pessoa pinta de forma diferente a cada dia, é impossível pintar uma obra homogênea em mais de uma sessão.

É algo que se tem feito, ainda que não sem dificuldades, mudanças desnecessárias, retrocessos, falsas repetições (duplicações), exageros, colagem (amontoar ideias diferentes e considerá-las <<um conjunto>>) etc. A arte pura só existe como resposta instantânea à vida pura (HARING, 2001, p. 51).

Haring retorna aqui ao tema do maquinal na pop art e diferencia-se de Warhol em seu desejo frio de ser uma máquina. A cada vez o artista desenha à giz ou pinta de maneira muito simples, usando apenas contornos. Frágil, rápido, efêmero. O artista se vale de elementos rapidamente capturados pelo olhar em meio à paisagem caótica da urbe: o bebê radiante, pirâmides, discos voadores, golfinhos, telefones, explosões nucleares. A repetição destes temas ao longo da trajetória pela cidade é o que permite nos indagarmos se há uma narrativa, de que se trata e quem será o autor. É através da repetição destes elementos que a aparente fragilidade do desenho de Keith Haring tira a sua força. Só que, para o artista, se são feitos manualmente, são todos por sua vez originais.

Voltemos às madrugadas quentes do Méier, onde nossa personagem, *artista-wanna-be-guerrilheiro-pop* carimba um autorretrato sobre uma folha de papel aquarela, desenha e carimba novamente, desenha e carimba novamente e, enfim, desenha e carimba novamente. Ele imagina como vai ser a próxima sessão de grafite no fim de semana, testa alguns materiais, como a tinta látex e os rolos, porém seus desenhos não são um esboço do que irá colocar no muro. São um aquecimento, um treino, um procedimento. Primeiro, pontuar o muro com

autorretratos e depois, entre um e outro ponto, desenhar com espontaneidade o que a imaginação sugerir. Este procedimento marcará a produção de seus trabalhos pelo menos ao longo de uma década, na qual o artista necessita fazer seu nome conhecido, e seu desejo é que seja através de seu trabalho, construir um signo que faça com que o público ponha o olhar sobre a obra e reconheça um Contente.

1.2. Repetição

It's repetition I'm
coming back to you
Repetition The
only thing I can do.
Information Society

O movimento é a repetição e este é o nosso verdadeiro teatro.

Gilles Deleuze

O jovem artista do capítulo anterior, vamos chamá-lo aqui de *Duplo* para agilizar a leitura e lhe dar um nome criativo, pois lançar um olhar sobre o passado merece um pouco de poesia. O Duplo desenvolveu, ao seu modo, suas repetições, grafitando sobre os muros da cidade composições modulares, linhas onde a mesma carinha se repetia com o uso de *stencil*. A inspiração veio em certa tarde de fevereiro de 2003 através de uma leitura *suis generis* de Serra, das imagens reproduzidas nas páginas do livro de Rosalind Krauss — da repetição de placas de aço empilhadas, em preto e branco, trouxe algo de familiar ao artista, a materialidade do asfalto e do concreto das ruas como o negrume da sua cor de tinta spray favorita para grafitar. O texto de Krauss lhe pareceu inspirador à medida em que revelou o interesse do artista na vulgaridade dos materiais industriais, como Serra declara na entrevista:

(...) Smithson, Hesse, Nauman, eu mesmo e até certo ponto, Warhol, todos nós estávamos no lado sujo e mundano do minimalismo, transformando-o em alguma outra coisa. Não achávamos que se podia fazer uma arte avançada usando estratégias de mercado. Botávamos a mão na massa (SERRA, 2014, p. 267).

Devido ao desfrute de uma foto, uma reprodução em preto e branco, o Duplo se sentiu afetado por este “lado sujo e mundano do minimalismo”. Este espírito que o moveu ao mesmo tempo à rua e, também, para a abertura à invenção. A escolha pelo uso de *stencil* foi motivada, em grande parte, pelo impacto informacional da internet e da globalização capitalista na virada do século XX para o XXI. A *street art*, ou melhor, o grafite em seus mais novos desdobramentos, apresentou-se na primeira década do século XXI como um novo fenômeno contracultural a nível global, oferecendo um certo senso de comunidade, um senso de atualidade, de crítica social e de urgência. Banksy fez comédia nos muros das cidades, que rapidamente se espalharam como notícia. Ironizando a sociedade do controle ao mesmo tempo em que se tornou um fenômeno pop, vendeu globalmente suas estampas em camisetas e inseriu até mesmo pedaços de muros por ele grafitados nos leilões da Christie's e Sotheby's.

A rua como espaço de proposições artísticas; o *stencil* como um meio de reprodução de imagens barato e portátil; a repetição como um modo de insistência e propaganda; também como linha de fuga da representação. Esses foram os primeiros meios usados pelo Duplo para se inventar como artista.

Richard Serra compara os filmes tediosos e repetitivos de Warhol ao *dripping* de Jackson Pollock na arte moderna norte americana. “O modo como nada acontecia nos seus primeiros filmes realmente me marcou. Esses filmes iniciais eram tão libertadores quanto os pingos de Pollock” (SERRA, 2014 p. 263).

A tendência à repetição é a característica em comum dos movimentos da pop art e do minimalismo. Ambos lidam com a questão da reprodutibilidade técnica. A pop aponta à nova paisagem urbana e o minimalismo usa a repetição em série e a produção industrial como um modo de escapar à representação.

Figura 10 - Caixas de Brillo



Fonte: KRAUSS, 1998, p. 297.

Figura 11 - Alavanca



Fonte: KRAUSS, 1998, p. 299.

Figura 12 - Peça moldada



Fonte: KRAUSS, 1998, p. 294.

Hoje essa lógica de diferença e repetição é uma segunda natureza para nós, mas isso não era tão patente 35 anos atrás. No entanto, essa lógica estruturou o minimalismo e a pop: no minimalismo, ela é evidente na tensão entre diferentes objetos específicos e o ordenamento serial repetitivo, e, na pop, na produção de diferentes imagens por meio de procedimentos repetitivos (como a serigrafia) (FOSTER, 2014, p. 77).

Sol Lewitt, com seu *Cubo modular* (1966), explora sistemas de permuta e busca externalizar o significado da obra de arte, ou seja, não há nenhum significado oculto na obra. Os gestos criadores são tão visíveis ao espectador como ao artista criador; a repetição parece ser usada como elemento compositivo e para afastar para bem longe qualquer tendência à representação.

Figura 13 — Cubo modular



Fonte: KRAUSS, 1998, p. 325.

On Kawara levou a extremos a tendência à repetição. Trabalhou por décadas pintando uma pequena tela preta a cada dia, que apresentava simplesmente a data deste dia em letras brancas de imprensa.

Figura 14 - Date Paintings



Fonte: *Sotheby's*. Disponível em: <<https://www.sothebys.com/en/slideshows/revisiting-the-1990s-with-on-kawara>>. Acesso em: 14 set. 2019.

Eva Hesse, em *Repetition Nineteen* (1969), explora o tema da repetição de formas idênticas. Porém, ao contrário dos minimalistas mais radicais, como Donald Judd, ela vai afrouxando o princípio. As formas são construídas manualmente e irregulares. Então, apesar de semelhantes, nenhuma é igual à outra.

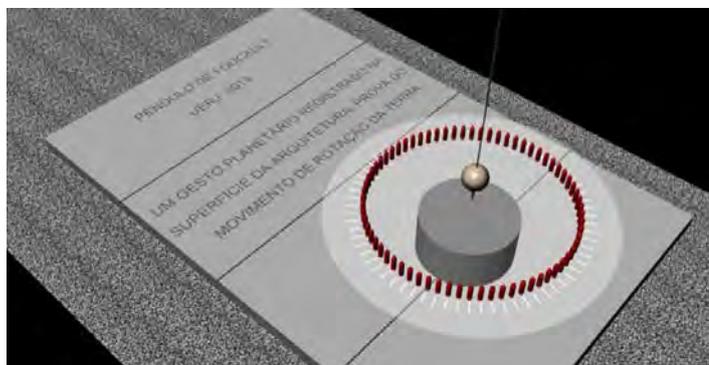
Figura 15 — *Repetition Nineteen*



Fonte: *MoMA.org*. Disponível em: <https://www.moma.org/learn/moma_learning/eva-hesse-repetition-nineteen-iii-1968/>. Acesso em: 14 set. 2019.

Malu Fatorelli se vale de procedimentos repetitivos de acúmulos de lápis que se encontram tanto no projeto *Experimento:desenho* (2014), em que construiu, em parceria com o Instituto de Física, no espaço entre as escadas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, um pêndulo de Foucault, como em sua série *Objeto Paisagem* e em instalações diversas, onde o objeto aparece como referência à linguagem do desenho posta em contraste com o espaço arquitetônico (talvez o último gesto que uma mão de desenhista possa fazer frente à imponente arquitetura, ou como arquiteta que vê a paisagem carioca como lugar para possíveis arquiteturas). Os lápis também podem ser encarados como uma espécie de assinatura visual da artista. Em *Superfície limite* (2004), a artista repete folhas de papel entrecruzadas criando algo como se fosse uma malha, que montada sobre a parede do espaço expositivo do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, cria uma curvatura que de certo modo parece acompanhar o ritmo da curvatura criada por Niemeyer para o desenho do museu. Fatorelli parece se utilizar de procedimentos de acúmulo e repetição como maneira de ativar o espaço expositivo e relacionar-se com a arquitetura ou com a paisagem.

Figura 16 — Imagens do projeto Experimento desenho: pêndulo de Foucault



Legenda: imagem do Projeto do Pêndulo.

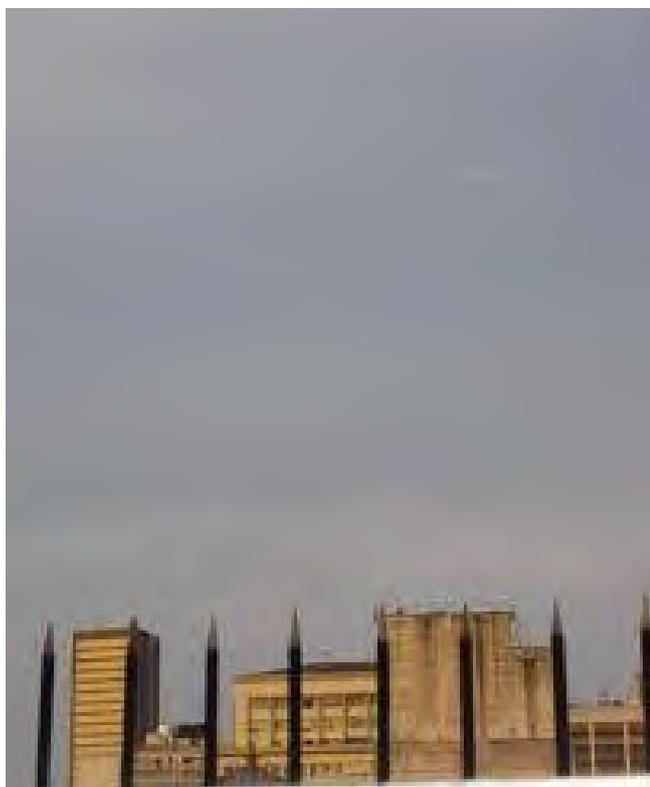
Fonte: *Revista Carbono*. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/artigos/07-pendulo-malufato-josesoares/>>. Acesso em: 14 set. 2019.



Legenda: imagem d'O pêndulo de Foucault.

Fonte: *Revista Carbono*. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/artigos/07-pendulo-malufato-josesoares/>>. Acesso em: 14 set. 2019.

Figura 17 - Objeto Paisagem



Legenda: fotografia de *Objeto Paisagem*.

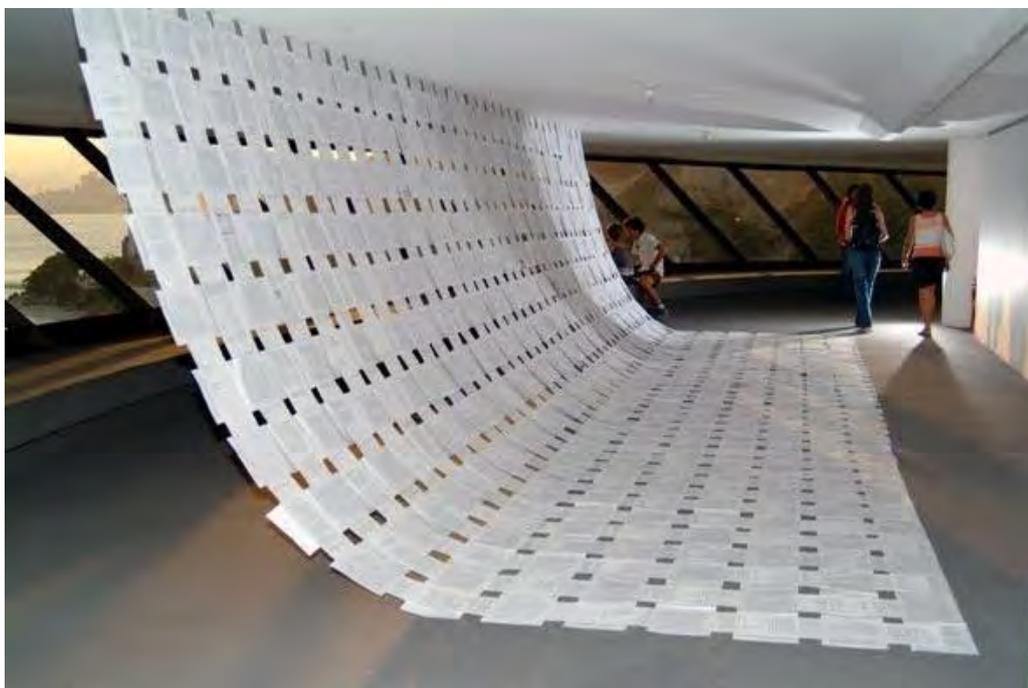
Fonte: FERREIRA; FATORELLI, 2012, p. 62-63.



Legenda: fotografia de *Objeto Paisagem*.

Fonte: FERREIRA; FATORELLI, 2012, p. 62-63.

Figura 18 - Superfície limite



Fonte: FERREIRA; FATORELLI, 2012, p. 71.

O Duplo se limitou, por um tempo, em "regras" autoimpostas de apenas repetir a mesma carinha. O Duplo percebeu que o grande público da rua, e mesmo os grafiteiros — subversivos em sua prática que usualmente atenta contra a propriedade privada —, estranhavam uma sequência de carinhas repetidas e lineares pintadas sobre um muro, sem aparente significado. Falta de referente. Mistério. *Teaser?* Estranhamento foi diferença, no meio do caos visual da epiderme da cidade dita maravilhosa.

O Duplo pôde usar a mesma carinha como assinatura, como elemento que, repetido, causa estranhamento, como ponto de partida para pintar um personagem também como máscara. Máscara, para pôr no próprio rosto ou no alheio; gesto que permitiu a outros interpretarem o Contente como quisessem. O Duplo criou um outro duplo e o pôs para conversar com a cor verde em uma série de desenhos intitulada *Entrevista com o verde*, de 2003. Uma forma de olhar o próprio procedimento desde um outro ponto de vista.

Figura 19 - Entrevista com o verde, primeiro quadro



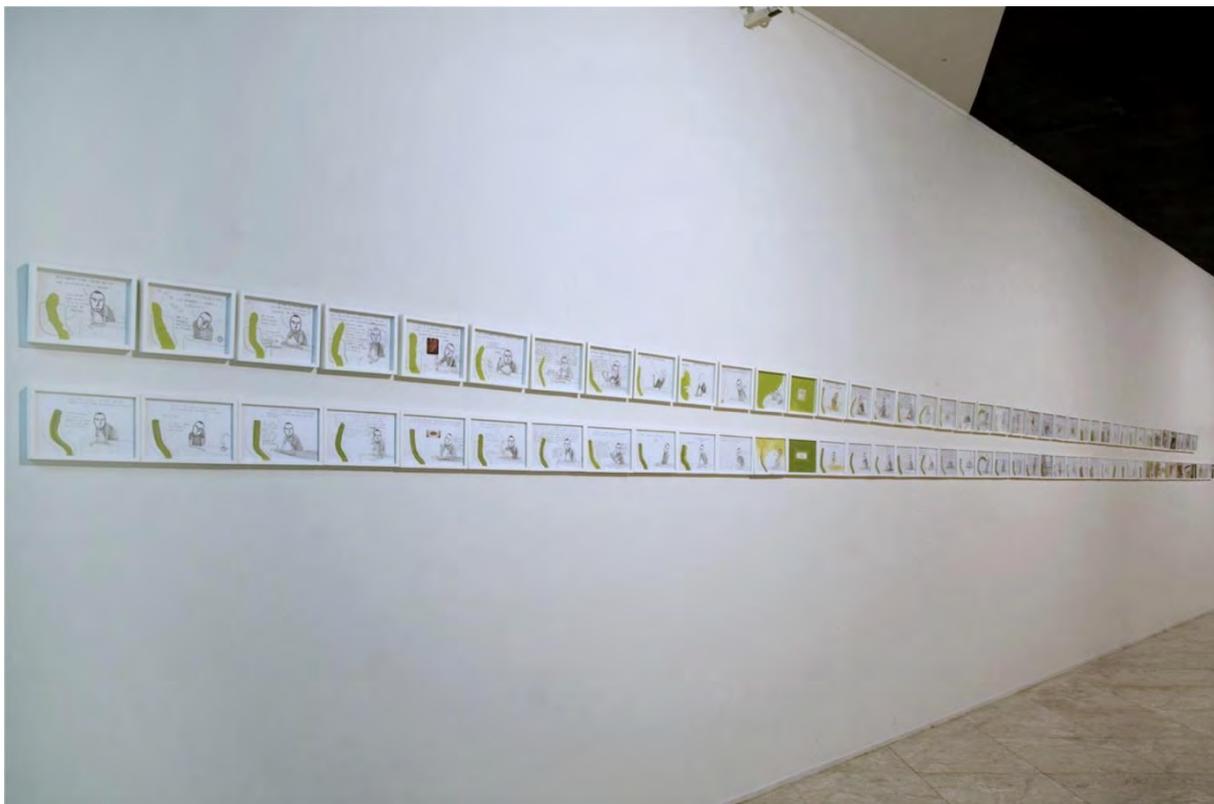
Fonte: O autor, 2005.

Figura 20 - Entrevista com o verde, segundo quadro



Fonte: O autor, 2005.

Figura 21 - Entrevista com o verde



Fonte: O autor, 2005.

Se aceleramos o tempo como em um vídeo em *fast forward* a ponto de vermos quinze, dezesseis anos em um pequeno salto, nos encontramos com o Duplo olhando em retrospectiva; já é um outro e podemos chamá-lo agora de *Odradek*, roçando a década de 20 do século XXI. Atenção leitor! Temos aqui um novo personagem! *Odradek* é um nome de origem eslava de um ser imaginário relatado por Franz Kafka, e que se encontra entre tantos bichos quiméricos nas páginas do livro dos seres imaginários de Borges. Ele é pequenino e raso, plano, fino como um fio e em formato de estrela de cinco pontas. Se move sem parar e é bastante arisco à captura. Devido ao seu tamanho, alguns se dirigem a ele como a uma criança e lhe perguntam o seu nome e onde mora — a qual ele responde domicílio incerto, ri um "riso sem pulmões" que soa como um sussurro de folhas secas, e encerra o diálogo. Ou nunca responde.

Inutilmente me pergunto o que ocorrerá com ele. Pode morrer? Tudo que morre teve antes uma meta, uma espécie de atividade e assim se gastou; isto não corresponde a *Odradek*. Descerá as escadas arrastando suas patinhas sob os pés de meus filhos e dos filhos de meus filhos? Não faz

mal a ninguém, mas a ideia de que pode sobreviver-me é quase dolorosa para mim (KAFKA, 1972 apud BORGES, p. 157).

Odradek é um sentimento que me atravessa enquanto escrevo esta dissertação, sentimento de que tudo que vai sobreviver ao meu corpo e meu ego são interpretações inesperadas de meus atos em vida; incontrolável, ingovernável como o ser imaginário de Borges.

O Duplo também é uma palavra que busquei em uma das páginas de Borges.

Entre 2003 e 2004, o Duplo intuitivamente percebeu que a repetição de suas carinhas cria uma espécie de identidade. Nos espaços vazios entre elas, ou no uso que se dá para elas (como no trabalho do verde), é que entra a diferença e a novidade.

Figura 22 - Tarsilão



Fonte: O autor, 2004.

Figura 23 - Totem



Fonte: O autor, 2005.

Figura 24 - Multidão



Fonte: O autor, 2014.

Figura 25 - Vaidade na fogueira



Fonte: O autor, 2011.

Figura 26 - Sequência principal



Fonte: O autor, 2005.

Na obra *Sequência principal*, de 2003, vemos uma linha de carinhas contente aparentemente descontentes, em reta, pintada sobre a saída de vento do Metrô Rio, na praça XV, Centro da cidade. A repetição é quebrada por algumas poucas carinhas de cabeça para baixo, invertidas. A repetição é quebrada por um desvio.

Para o Duplo, ditadura militar e fascismo foram assuntos dos livros de história, de países além-mar e de museus. Salvo os casos em que, durante suas incursões em favelas a fim de dar aulas, ou nas ruas do Rio de Janeiro, percebia detalhes na indumentária ou nas alegorias bélicas da polícia militar, os signos do fascismo em suas viaturas, fardas e atitudes. Como em meados da primeira década do século XXI, quando viu pela primeira vez aquela viatura enorme, que parecia saída de algum museu da Segunda Guerra Mundial ou de algum conflito do Oriente Médio, parada em frente a uma pizzaria do bairro do Méier enquanto os policiais,

em sinistras vestes negras, aguardavam, bonachões, uma pizza, cedida gratuita e gentilmente pelo gerente. Uma viatura cujo apelido se endereça direto à política de morte e às práticas de exceção e extermínio de recorte racial e classista, que nunca cessaram desde a ditadura militar. Se expressando mesmo sob um governo dito de esquerda, e que só se agravam sob outro governo, da estranha aliança de liberais, fanáticos religiosos e extremistas de direita.

Figura 27 — Caveirão



Fonte: *Contilnet Notícias*. Disponível em: <<https://contilnetnoticias.com.br/2019/03/bope-recebe-carro-blindado-para-atuar-em-aco-especiais-da-seguranca-publica/>>. Acesso em: 14 set. 2019.

Esse veículo também é conhecido pelos favelados como Caveirão. Trata-se de veículo blindado, oficial, de atuação das forças de segurança, sobretudo da Polícia Militar, e expressa nitidamente as contradições de um modelo autoproclamado "pacificador", mas que, na essência, é militarizado, deliberadamente, tanto em documentos oficiais, quanto nas práticas refletidas na sociedade. É uma organização interna, que em nada se distanciou da ditadura civil-militar (FRANCO, 2018, p. 101).

Para Odradek, a verdade hoje é clara como o Sol. Tudo se sucedeu como em ritmo de videoclipe. Vemos imagens icônicas da década de dez se intercalando velozmente sobre as retinas de Odradek. A logo da Petrobrás, a caveira com faca do Bope, o container da UPP, a cara bêbada do Sérgio Cabral, o rosto de Amarildo, a multidão nas ruas, Cláudia arrastada por uma viatura, o símbolo da Apple, do Facebook e Twitter seguidos por imagens da Primavera Árabe, M15 espanhol e a multidão nas ruas do Brasil em 2013. Vermelho e negro, chamas, gases, Passe

Livre, vinte centavos, Copa, Olimpíadas, Dilma, Lula, Moro, *blogueiros*, *youtubers*, *think tanks* estrangeiros, monarquistas, saudosistas da ditadura, apologistas da tortura gritando no Congresso Nacional, pato inflável na frente da FIESP, camisas da CBF, impeachment, Temer, Trump, Fora Temer, multidão na Câmara Municipal do Rio de Janeiro gritando: “Marielle Presente”, “Ele Não”, eleição... oh não! Bolsonaro, sinal de arma com a mão, o presidente israelense chegando cedo para a posse presidencial, um fascista se elege governador do Estado, balas, tiros, fuzis, roupas cinzas, negras, azuis escuro ou camufladas, Evaldo assassinado por engano com oitenta tiros pelo exército, ataques do governo à universidade, à Previdência Social e aos direitos trabalhistas, passeatas, greve, coletes da CUT, faixas e bandeiras. O fascismo estava aí o tempo todo, criando raízes, só faltava sair do armário e se assumir como tal. Com a aceleração do tempo da produção e do consumo, com a inovação tecnológica, a imagem se prolifera mais rápido e chega de maneira capilar no público. O seu impacto é maior e os afetos mais fortes e envolventes. O autor desta dissertação não sabe por que se sente ora muito cansado, ora estimulado por estas imagens, que ele chama de *grandes acontecimentos*, mas Odradek o avisa que, após eles, a vida segue em infinita linha reta, sem apocalipse, nem a paz do *day after*.

Com tanta dor, cabe lembrar o ditado popular de que *no Brasil ninguém morre de tédio* e que nem sempre a repetição é associada a este sentimento. No famoso estudo de Sigmund Freud (2016), *Além do princípio de prazer*, o autor relata o caso da criança que lidava com a ausência materna com uma repetitiva brincadeira de carretel preso por um fio. O garoto jogava-o longe e depois trazia de volta, balbuciando *fort* (foi embora) e recolhia o carretel saudando-o com um alegre *Da* (aí está).

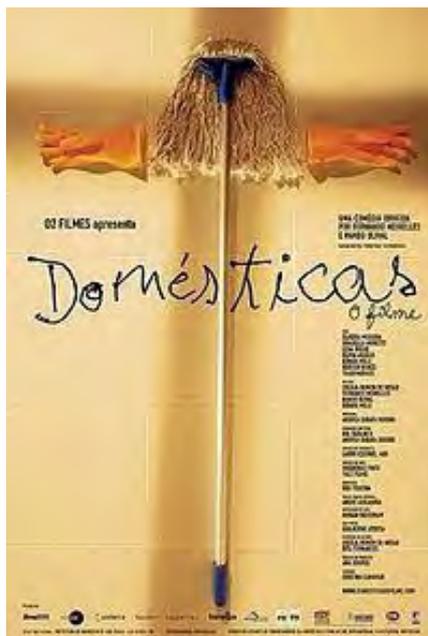
A repetição de um acontecimento traumático contraria o princípio segundo o qual todo organismo tende ao prazer, rejeitando impulsos desagradáveis. A brincadeira de desaparecimento e retorno obviamente proporciona maior prazer no segundo ato, que encena de maneira simbólica as saídas e retornos da mãe depois de trabalhar por longas horas. A criança repete uma impressão desagradável para ganhar um outro tipo de prazer. O tal ganho é relacionado ao controle. Ao passar da passividade da vivência para a atividade do brincar, a criança inflige a um brinquedo ou companheiro as coisas desagradáveis que aconteceram a ela própria,

vingando-se neste substituto. O imitar artístico dos adultos opera como na brincadeira, visa o espectador e não o poupa das mais dolorosas impressões — como na tragédia —, no entanto, pode ser sentido por este como um gozo elevado.

No filme brasileiro *Domésticas* (2002), o personagem Gilvan, empregado de um condomínio de classe média alta em São Paulo, além de estar cansado de abusos e exploração, escuta de sua paquera, também proletária, empregada doméstica, que Gilvan é um nome pouco sonoro, não é um nome de alguém que vá um dia se tornar importante. Gilvan, em certo momento, explode em revolta e picha a garagem do edifício e todos os carros em vermelho com a repetição de seu nome.

Figura 28 — Material de divulgação e frame do filme *Domésticas* (continua)





Fonte: *Adoro Cinema*. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-37050/>>. Acesso em: 14 set. 2019.

Este tipo de procedimento repetitivo é comum na pichação que vemos nas grandes metrópoles brasileiras. Sequências repetitivas de uma mesma assinatura, muitas das quais são complexas, ininteligíveis e repetidas com capricho caligráfico. Podemos interpretar como devolução ou vingança às humilhações da sociedade de classes ou resposta à sensação de alienação e desaparecimento na massa. O perigo de ser preso por vandalismo ou baleado pela polícia é uma recompensa a mais em adrenalina, duplicada quando a pichação é em uma parede alta ou pouco acessível, aumentando o reconhecimento entre seus pares.

Figura 29 — Pichação na cidade do Rio de Janeiro, nomes repetitivos (continua)

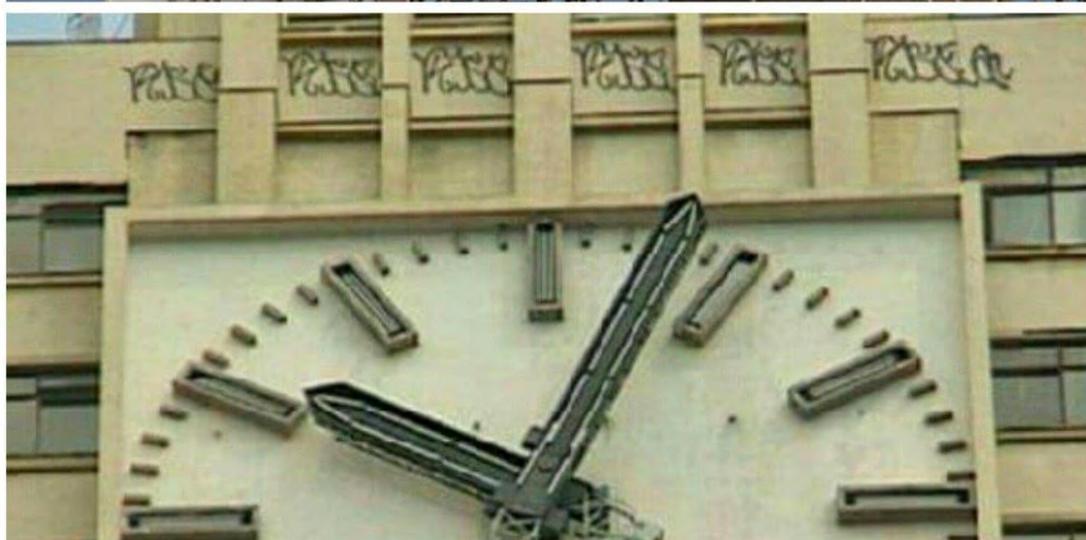
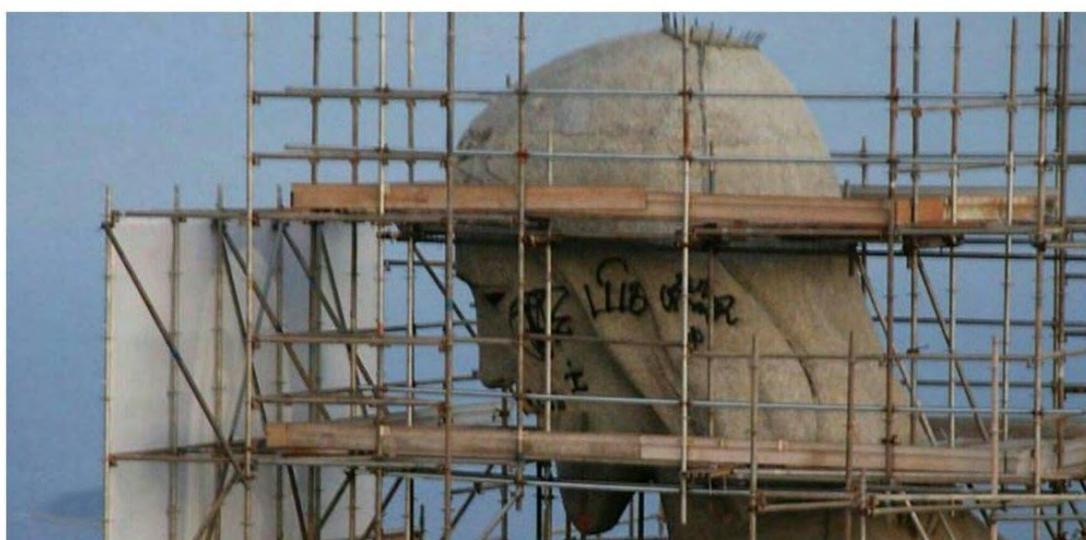


Figura 30 - Pichação na cidade do Rio de Janeiro, nomes repetitivos (conclusão)



Fonte: *Graffiti-bruno*. Disponível em: <<http://graffiti-bruno.blogspot.com/2009/04/historia.html>>. Acesso em: 14 set. 2019.

Talvez possamos pensar na pichação como uma espécie de *brincadeira de adulto* que só poderia ter surgido em uma paisagem urbana como a contemporânea, do modo de produção serial, das marcas espalhadas por todo lugar; do topo dos arranha-céus às caçambas de lixo, do avião que sobrevoa a orla de Ipanema à intimidade do absorvente interno. O pichador tem o controle da sua marca e se esforça por se fazer conhecido, seguindo a mesma lógica dos publicitários capachos do grande capital. O pichador também tem muito claro que fala para um público específico: o dos outros pichadores. E, assim, experimenta um certo senso de comunidade. Há um excelente filme sobre esta experiência, uma produção independente carioca intitulada *Luz, Câmera, Pichação*, documentário de Gustavo Coelho e Marcelo Guerra com codireção de Bruno Caetano.

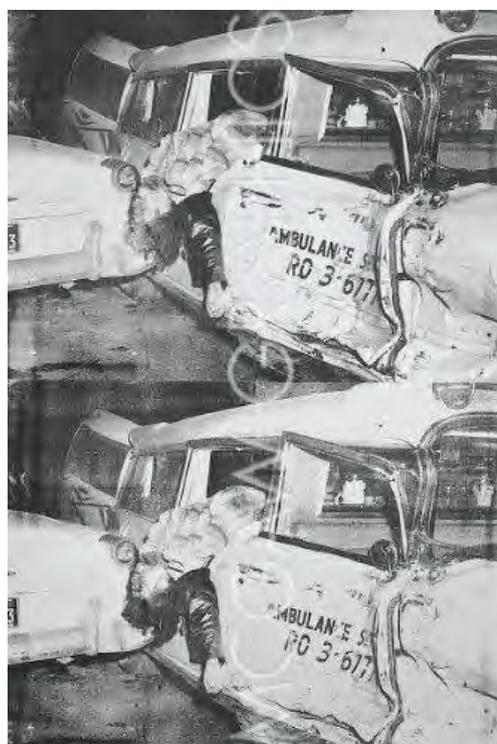
sopa Cambell's. Em *Popismo*, Warhol comenta essa adesão à repetição e à dominação. "Não quero que seja essencialmente o mesmo — quero que seja exatamente o mesmo. Porque quanto mais você olha para a mesma coisa mais o sentido escapa." (WARHOL; HACKET, 2013, p. 50).

Hal Foster (2014, p. 126-127) analisando a série *Death in America* diz que, nesse caso, a repetição é tanto um escoamento do significado como uma defesa do afeto, e que essa estratégia já guiava Warhol no momento da entrevista de 1963. "Quando você vê uma imagem horrenda muitas e muitas vezes ela acaba por produzir nenhum efeito." (FOSTER, 2014, p. 127).

Mas as repetições de Warhol, como aponta Hal Foster, nem sempre são:

Restauradoras de uma ordem psíquica. Elas não só reproduzem efeitos traumáticos como também os produzem. Logo, nessas repetições acontecem a evasão do significado traumático e ao mesmo tempo uma abertura para ele. "Hal Foster fala de" (...) *uma defesa contra o afeto traumático e sua produção*. Ou seja, a repetição aparece como uma devolução (FOSTER, 2014, p. 127).

Figura 33 — Desastre de ambulância



Fonte: FOSTER, 2014.

Um trauma local e atual. A imagem de Marielle Franco se proliferou pelos muros das cidades brasileiras imediatamente após seu assassinato, em 14 de março de 2018. Imagens realistas, fotográficas, estilizadas, pintadas à mão, naïf, coloridas ou em preto e branco estão, até o presente momento, espalhadas pelas cidades brasileiras e, inclusive, em algumas metrópoles estrangeiras — devolvida como em um grito de — “poderia ser qualquer uma de nós” — ou de “justiça!” Uma compensação da sua ausência, uma bandeira de luta, uma expressão, não de um desejo de vingança, de controle, de pulsão de morte, mas de uma utopia afirmativa, de construção, de saber bem o mundo que se quer viver, feminino, negro e diverso; sementes da luta de Marielle.

Tive uma participação neste processo, que foi a de produzir um *stencil* ainda no calor do choque da notícia do assassinato de Marielle Franco, em 14 de março de 2018. A notícia me pegou ainda de luto pela morte de minha companheira Amanda Senzy. Na época, eu preparava uma exposição póstuma intitulada *Senzy Viva* e estava fazendo um *stencil* com o rosto dela para espalhar pelas ruas próximas ao Centro Cultural Pequena África.

Figura 34 — Senzy Viva!



Fonte: O autor, 2018.

Figura 35 - Stencil Marielle Presente



Fonte: O autor, 2018.

A notícia de Marielle me pegou com o papel cartão e estilete em cima da minha bancada de trabalho. A partir de uma foto em preto e branco da vereadora, na qual ela abre um enorme sorriso, produzi às pressas uma simplificação desta imagem, durante a madrugada, para usá-la na manhã seguinte, nas ruas, de preferência no velório dela na Cinelândia, em frente à Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro.

Foi uma manhã de março infernal de quente, mais de quarenta graus no Rio de Janeiro, céu muito azul e a luz refletida pelo concreto estourada no branco. Eu e Vitor Vanes, artista e amigo com quem realizei muitas intervenções urbanas nos últimos anos, nos dirigimos à Cinelândia com cartazes lambe-lambe que eu havia pintado utilizando a imagem do *stencil* que produzi. Colamos o primeiro cartaz na base de um dos postes da praça e logo um cinegrafista de televisão se aproximou com sua câmera enorme e começou a filmar e/ou fotografar a imagem. Era por volta das onze e meia da manhã, ou meio-dia.

Vitor saiu para almoçar no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com seu certificado de matrícula em mãos, e eu me dirigi para o Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro para assistir à primeira aula do mestrado com a Sheila Cabo. Cheguei fedendo a suor e com as mãos cheias de tinta e cola. Coloquei o material sobre a mesa. Narrei a peripécia da manhã para a professora e para a turma, pequena, na verdade, um grupo de estudos composto por três mulheres, Sheila e eu. Decidimos ir ao ato público em protesto após a aula. Aproveitando o *stencil* e tinta em mãos, a amiga Mariana Scarambone tirou a camisa branca, ficou com os seios nus e pediu que eu pintasse o rosto de Marielle nela. Logo pintamos quatro ou cinco camisas brancas ou pedaços de papel cartão que foram afixados na roupa pela Sheila e um grupo de seis pessoas para irmos ao ato. Mariana sugeriu que eu guardasse o material no centro acadêmico. A porta estava trancada, bato, e quem abre é Matheus Passarelli, que me oferece uma gaveta em um arquivo para guardar meu material. Puxei conversa, disse que conheci Marielle em 2003, nos tempos do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré, que ela era uma pessoa de uma simpatia incrível e que, inclusive, eu pegava a chave da sala em que dava aula com ela na secretaria. Matheus, ou Matheusa, *Theusa*, como gostava de ser chamada, respondeu simplesmente e com um tom meio áspero e triste que "...só o fato da

gente se manter viva hoje é uma resistência.”

Um fato irônico e perturbador é que ele (ela) mesmo se tornaria imagem, um *stencil*, o símbolo daquele mesmo centro acadêmico, praticamente um mês depois daquele dia 15 de março de 2018, após ser assassinado em uma favela da zona norte do Rio.

Figura 36 - Homenagem a Matheus Passarelli



Fonte: O autor, 2018.

Figura 37 - Marielle presente!



Fonte: O autor, 2018.

Figura 38 - Marielle Presente. Ato ecumênico em 15 de março de 2018



Fonte: O autor, 2018.



Fonte: O autor, 2018.

Figura 39 - Eu sou porque nós somos



Fonte: O autor, 2018.

Figura 40 - Marielle Presente na Câmara Municipal do Rio de Janeiro



Fonte: *O Globo*, 2018.

Figura 41 - Sheila Cabo, Bruno, Mariana Scarambone e (?) em direção ao ato por Marielle



Fonte: O autor, 2018.

Figura 42 - Cartaz Marielle Presente colado junto a uma pichação escrita “Estado que mata”, de autoria do mesmo artista.



Fonte: O autor, 2018.

Figura 43 - Imagem de Marielle próximo ao local onde foi assassinada, no Estácio



Fonte: O Globo. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/mare-recebera-o-1-seminario-marielle-franco.html>>. Acesso em: 14 set. 2019.

Figura 44 - Rosto de Marielle em São Paulo



Fonte: *Folha de S. Paulo*. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/matiasspektor/2018/03/sociedade-tera-ajuda-internacional-para-encontrar-justica-para-marielle.shtml>>. Acesso em: 14 set. 2019.

O ato por Marielle estava lotado; centenas de milhares de pessoas entre a Cinelândia e a escadaria da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (Alerj). Nos dispersamos na multidão e permaneci com Mariana na escadaria, apinhada de gente. Havia muitas celebridades, Chico Buarque passou ao nosso lado, com uma cara de choque terrível. Uma parte das pessoas, amigas, amigos, colegas e parentes estavam realmente de luto e muito revoltados ou traumatizados. Vi colegas de CEASM que não via há um tempão, estavam debulhados em lágrimas. Uma parte da multidão parecia estar com um misto de revolta e alegria estranha, talvez por terem encontrado um motivo para saírem às ruas; achei isto bem estranho.

Nos dias seguintes, assisti à televisão, a *Rede Globo* utilizando a imagem do meu *stencil* diversas vezes durante as chamadas para reportagens sobre o assassinato. No sábado seguinte, ele saiu impresso de página inteira no jornal do mesmo grupo, acompanhado de uma matéria da jornalista negra Stephanie Ribeiro.

Figura 45 - Marielle Presente no jornal O Globo de sábado, março de 2018



Fonte: O autor, 2018.

Segundo Caderno

ARTIGO

MARIELLE



PRESENTE

Não quero ser vilã ou mocinha, quero ser gente

STEPHANIE RIMESKI*

Quando era mais nova, via muita notícia e programa político. Ambos me ensinaram que quando uma pessoa morre, evidentemente morreu, pois ela era má. A brutalidade da morte é reflexo dessa brutalidade dos espíritos, estando-se que a possível dúvida é quando entre bom e mau. Não é quando está vivo, e não é o tempo, aquele que se opõe ao que desobedece. Logo, não preciso compreender nem lutar com o outro, preciso me adaptar ao que está morto. Mas, quando alguém morre, não se deve deixar de pensar que ele não é só um morto, mas também um ser vivo. Não se deve deixar de pensar que ele não é só um morto, mas também um ser vivo. Não se deve deixar de pensar que ele não é só um morto, mas também um ser vivo.

par dos "bom" Afonso, supostamente, só detém de "ruim", a "secreta da sociedade". Mas, quando você deseja a morte de alguém, você é mocinho ou vilão? Não mundo mal fora da fantasia dos sonhos e dos programas de TV todos seres HUMANOS. E o que que "todos os seres humanos" é uma frase necromante, que não pode ser aplicada para justificar os atos condenatórios sobre a morte de Marielle.

Me perguntaram hoje: "A que ponto chegamos nessa sociedade de que estamos justificando a morte?" Só consigo responder: "A que ponto chegamos ou a que ponto não saímos?" A gente não está "voltando" a ser. Não, não fomos nada além de um país colonial. Escrevo esse texto no dia 16 de março, e há exatos quatro anos Cláudia Ferreira da Silva em estratagemas por mais de um tempo. Ela era mãe e mulher trabalhadora, mas era negra e pobre. Se sua vida real fosse importante, quanto a morte de Marielle seria um caso em qualquer lugar, tirado do domínio da polícia. Como de fato aconteceu.

Este não é um país de vilões e mocinhos. É um país em que quem é humano não são vilões ou mocinhos, mas sim seres humanos. Não quero ser vilã ou mocinha, quero ser gente. Marielle também queria isso. Não quero ser vilã ou mocinha, quero ser gente. Marielle também queria isso. Não quero ser vilã ou mocinha, quero ser gente. Marielle também queria isso.

de atacar coletivamente para um país igualitário de fato como se fosse nos livros. Há a corrupção na base do país, e a "política" como algo banal, um jogo de poder de um lado, e a corrupção no outro. Há a mão de obra barata e explorada que ainda é marcada pela cor negra. Não, Brasil não somos nada além de um país colonial. Pensamos e agimos como tal, só que existem alguns que são como Marielle, que pensam à frente, que pensam que perdemos ao sermos relativamente Afonso. Não queremos mais ter vilões, queremos mais ter mocinhos. Não queremos mais ter vilões, queremos mais ter mocinhos. Não queremos mais ter vilões, queremos mais ter mocinhos.

destrói a ideia de que ela não foi assassinada, mas simplesmente foi executada. Executada sem motivos, sem razões e sem fins. Não tentaram matar ninguém, não tentaram matar ninguém, não tentaram matar ninguém. Não tentaram matar ninguém, não tentaram matar ninguém. Não tentaram matar ninguém, não tentaram matar ninguém.

essa revolta. Dizem que os seus assassinatos são óbvios. Tiram as suas coisas, tirando o poder da violência. Olha, aquela puta que se achava com aquele vestidoinho curto. Mandou ostar. Olha aquela puta que se achava com aquele vestidoinho curto. Mandou ostar. Olha aquela puta que se achava com aquele vestidoinho curto. Mandou ostar.

Marielle foi executada porque, enquanto o mundo fala de direitos humanos, o Brasil ainda não consegue compreender que ser humano é todo mundo

*Anunciada, arbitrária e...

A última vez que vi Marielle pessoalmente foi no início de dezembro de 2017. Eu ainda sentia muita dor pela perda da Amanda, em setembro, e estava chorando por debaixo dos óculos escuros. Eu levava umas fotos da Senzy para uma celebração póstuma no Colégio Pedro II do Centro, mas antes iria recarregar meu cartão RioCard em frente ao edifício Avenida Central. Saltei de um ônibus ao lado do largo da Carioca e caminhei pela praça, onde estava acontecendo uma feira de produtos orgânicos do Movimento dos Sem Terra. Ela estava lá, alta e “loira”, ou melhor, com os cabelos crespos descoloridos, radiante; pensei em falar com ela, me apresentar de novo e perguntar se ela ainda lembrava de mim – talvez lembrasse – dar um abraço, lembrar alguma coisa daqueles tempos mais leves e alegres. Fiquei embaraçado por estar com o rosto cheio de lágrimas por trás dos meus óculos escuros e resolvi passar direto, deixar para outra ocasião. Ainda fui interpelado por dois amigos, Daniel “Tomate” e, logo depois, a Amélia Sampaio, que por coincidência estavam por lá e os reencontrei; o que me deu ainda uma chance de voltar atrás e falar com a Marielle. O dia estava ensolarado, uma tarde bonita. Não voltei atrás, apesar da chance. Talvez a chance se repita se por acaso — como meu falecido amigo e primeiro professor de desenho, Daniel Oliveira, acreditava — o universo se repete, e quando morremos, vivemos a mesma vida de novo, porém podendo interferir, tomar decisões diferentes, produzir mudanças. Talvez assim eu tenha, em um tempo inconcebível, esta chance de rever estas pessoas maravilhosas. Talvez tudo se repita e em algum ano de 2003 de uma repetição futura desta vida, aqui, agora, eu, sentado com o Maurício na rampa de entrada do CEASM, veja Marielle passar novamente, alegre, brincando com todo mundo, conversando; e lá talvez eu comente com ele a estranha sensação de ter sonhado com uma multidão gritando o nome dela, algo como *Marielle Presidente*. E desejar profundamente que um dia o poder seja de uma mulher brilhante como ela.

As massas têm o direito de exigir a mudança das relações de propriedade; o fascismo permite que elas se expressem, conservando ao mesmo tempo, estas relações. Ele desemboca, conseqüentemente na estetização da vida política.

Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Este ponto é a guerra. A guerra e somente a guerra permite dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações de produção existentes (BENJAMIN, 1994, p. 195).

Além do trauma, uma outra questão que aparentemente transpassa nossa pesquisa em torno da repetição é a guerra, ou a estética da guerra, título de um capítulo do texto de Benjamin, citado acima. Como escreve o autor: “A reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas.” (BENJAMIN, 1994, p. 195).

Seja nos desfiles, comícios gigantescos, jogos de futebol ou de luta, captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê seu próprio rosto. Os movimentos de massa e a guerra constituem um modo do comportamento humano especialmente adaptado ao aparelho. Com as massas se enxergando no espelho, a única maneira de evitar uma guerra de classes sociais é provocar qualquer outra guerra.

Como a guerra hoje é um assunto mais complexo do que no tempo de Benjamin, não pretendo entrar nele, somente indicar uma intuição de que algumas obras minimalistas ou pop parecem responder sutilmente a interesses geopolíticos.

Figura 46 - East/West



Fonte: *Qatar Living*. Disponível em: <<https://www.qatarliving.com/forum/arts-culture/posts/five-interesting-facts-about-richard-serras-east-west>>. Acesso em: 14 set. 2019.

Me chama a atenção uma obra das mais recentes de Richard Serra, chamada *East/West*. O artista das sujas repetições metálicas pontua o deserto com gigantescas placas de aço, que operam como monólitos, quebrando a horizontalidade da paisagem local com sua verticalidade e exatidão dos ângulos retos. A obra é uma encomenda da princesa do Qatar e fica perdida em uma

localidade inóspita, acessada por uma estrada, sendo assim, pouca gente viu ou verá esta obra. Me chama a atenção o seu título, de caráter geopolítico. É como se os monólitos criassem uma divisão entre ocidente e oriente. Ocidente capitaneado pelos Estados Unidos e os aliados da OTAN, como Israel e alguns países como Arábia Saudita e Qatar. Do outro lado do “muro” invisível criado por Serra está o Irã, a Rússia, a China e todo o oriente insubordinado àquilo que Antônio Negri e Michael Hardt chamam de *Império*.

Os Estados Unidos não são, e nenhum outro Estado-Nação poderia ser, o centro de um novo projeto imperialista. O imperialismo acabou. Nenhum país ocupará a posição de liderança mundial que um dia ocuparam. De fato os Estados Unidos ocupam uma posição privilegiada no Império e esse privilégio decorre não de semelhanças com antigas potências imperialistas europeias mas de diferenças em relação a elas (NEGRI; HARDT, 2001, p. 14).

East/West. O título da escultura de Serra é preciso em criar uma divisão atualizada entre dois mundos. Tão preciso quanto as máquinas que instalaram as pesadas placas de aço. Ele nos remete ao muro que divide israelenses de palestinos, ambos apoiados por potências rivais; o muro entre a *civilização judaico-cristã* e muçulmanos ou países do velho bloco soviético; ou o novo muro entre ricos e pobres na fronteira do México com os EUA, ou no Mar Mediterrâneo cheio de botes de imigrantes; os muros que separam condomínio e favela, no Rio de Janeiro. Além do mais, "aço" é uma gíria dos militares e policiais cariocas para abrir fogo, partir para o confronto armado. É o material do qual são feitos os projéteis, tanques, navios porta-aviões, e é fundamental para a indústria bélica.

Terry Eagleton¹ desenha aquilo que chamamos de cultura ocidental como

¹ Filósofo, professor e crítico literário britânico, Terry Eagleton é um dos pais dos *Cultural Studies* — escola que emergiu na Inglaterra, nos anos de 1950, tendo como referência a transposição das coordenadas estéticas e éticas associadas à crítica literária, para a prática das culturas populares. Seu livro mais conhecido é *Teoria da literatura: uma introdução*, em que traça a história do estudo de texto contemporâneo desde os românticos do século 19 até os pós-modernos das últimas décadas. Além da teoria literária, o autor tem escrito sobre cultura, política e religião. Dentre outros, escreveu *A Ideia de Cultura e Depois da Teoria*.

Cultura da Otan, usando as palavras de Jameson enquanto discute a relação entre Cultura (alta cultura) e cultura (ligada ao multiculturalismo).

Numa expressão muito adequada, Frederic Jameson fala da “alta cultura da Otan”. Por que isso? A Otan afinal, não produz uma cultura elevada do mesmo modo como produz declarações sobre sua missão, e se a alta cultura da Otan é só outra maneira de dizer “cultura ocidental”, então existe uma grande porção de cultura elevada no mundo que não é absolutamente ocidental. Belas-artes e vida refinada não são um monopólio do Ocidente. (...) A fronteira entre “alta” e “baixa” cultura também foi corroída por gêneros como o cinema, o qual conseguiu acumular uma impressionante coleção de obras-primas ao mesmo tempo que agradava praticamente a todos.

(...) O que importa não são as obras em si mas a maneira como são coletivamente interpretadas, maneiras que as próprias obras dificilmente poderiam ter previsto (...) E o que ela (a cultura) significa hoje dentre outras coisas mais positivas é a defesa de uma certa civilidade contra novas formas de barbarismo. Contudo, uma vez que essas novas formas de barbarismo também podem ser vistas como culturas particulares, a polaridade Cultura versus cultura toma forma (EAGLETON, 2011, p. 80).

A obra de Serra, *East/West*, me parece estar bem no meio desta disputa entre culturas. É uma obra de *fine arts*, ou seja, de alta cultura, instalada bem no meio do deserto do Qatar – por ordem da princesa que a adquiriu –, país considerado pelo ocidente democrata como quase feudal, assim como a Arábia Saudita, a despeito de serem seus fortes aliados na disputa comercial pelo petróleo; a obra parece dividir o Oeste ou a área de influência da Otan do leste dos seus velhos rivais: os russos, os chineses, os iranianos, os muçulmanos e os ditos comunistas. Como se a obra demarcasse os limites da civilização – do outro lado estão os bárbaros.

Figura 47 - Estrada que leva até a obra East/West



Fonte: *Pinterest*. Disponível em: <<https://www.pinterest.nz/pin/345158758915622231/>>. Acesso em: 14 set. 2019.

A pergunta de Hal Foster me faz pensar no aspecto político da legitimação destes dois movimentos, como a pop e a minimal, aparentemente tão blasé e apolíticos.

(...) será que a consciência histórica dessa neovanguarda — o reconhecimento da convencionalidade da arte e da vanguarda - depende da perspectiva privilegiada que o capitalismo avançado oferece à sua cultura pela primeira vez nos anos 1960? (FOSTER, 2014, p. 78).

De certo modo, a maioria dos artistas pop e minimalistas me soam como representantes desta “alta cultura da Otan”, inseridos em uma guerra cultural, queiram ou não, ou melhor, podem ser interpretados deste modo.

Uma outra questão nesta paisagem de uma guerra fria, como o vídeo, é a vigilância e nossa relação com a imagem neste contexto.

Walter Benjamin encontrava paralelo na estranheza do homem do período romântico diante da sua imagem no espelho, com o agravante de que esta

imagem agora é transportável e disponível. E quando o sujeito está diante da câmera, sua relação é em última instância com a massa, e é ela que vai controlá-lo. Massa, que no ato da filmagem não está ainda presente, e é isto que lhe reforça a autoridade sobre o controle. Para Benjamin (1994), a imagem cinematográfica é instrumentalizada pelo capitalismo, estimulando o culto ao estrelato, a magia da personalidade reduzida ao clarão fugaz de seu caráter de mercadoria e seu complemento, o culto do público que estimula a consciência corrupta das massas, que o fascismo empurra como substituto da consciência de classe.

Talvez ainda não tenhamos nos libertado totalmente da estética da guerra, desta produção de uma economia psíquica voltada para o controle das massas. Ultimamente temos desconfiado que ela está aí com toda a força. É claro que depois da hecatombe da Segunda Guerra Mundial e da tensão da Guerra Fria, não se exalta mais as massas como antigamente. Os perigos de uma guerra generalizada aumentaram a ponto de ela disparar o fim da experiência humana na Terra. Portanto, os fabricantes de conflito já inventaram estas guerras microscópicas, porém igualmente nocivas, e que, de certa maneira, se mantêm sob controle. Estão aí os Estados que decidem quem vive e quem morre, aquilo que Achille Mbembe (2018) definiu como *necropolítica*, que encontra na fronteira Israel-Palestina sua expressão máxima, e que atualmente experimentamos em casa, com as políticas de segurança pública no Rio de Janeiro e suas políticas de extermínio nas favelas.

Talvez fosse difícil para Benjamin prever este grande sistema capilarizado de controle por vídeo que se tornou a paisagem urbana atual, o que não o impediu de entendê-lo em sua raiz e predizer que:

O capital cinematográfico dá um caráter contra-revolucionário às oportunidades cinematográficas imanentes a este controle (BENJAMIN, 1994, p. 180).

Câmeras por todo lado. Nos smartphones acessadas por terceiros sem que nós saibamos; nas portas de entrada e saída dos edifícios, aparelhos que vigiam nossos automóveis, para nos comunicarmos com nossos entes queridos, para nos expormos em cada gesto banal nas mídias sociais. Nos vigiamos 24 horas e sete dias por semana, voluntariamente, quase como um cacoete. Só não nos exploramos quando estamos em sono profundo, pois já acordamos pensando ou posando para

a foto seguinte. Ou então, como nas palavras de Benjamin (1994), nos alienamos, nos entregamos aos desejos da massa.

Figura 48 — Carimbo Contente detectado no reconhecimento facial



Fonte: O autor, 2018.

Quando falta a consciência do saber ou a elaboração da lembrança, o saber, tal como é em si, não vai além da repetição de seu objeto: ele é desempenhado, isto é, repetido, posto em ato, em vez de ser conhecido. A repetição aparece aqui como o inconsciente livre do conceito, do saber ou da lembrança, o inconsciente da representação. Coube a Freud ter assinalado a razão natural de tal bloqueio: o recalque, a resistência, que faz da própria repetição uma verdadeira coerção, uma compulsão (DELEUZE, 2006, p. 37).

Do tempo da minimal e da pop até hoje muita coisa mudou. Hoje, diferença e repetição são uma "segunda pele" para nós, nas palavras de Hal Foster. Que tipo de estratégia levaria a cabo um procedimento artístico crítico e provocador do sistema? Ora, a inteligência estratégica vem do coração e não do cérebro.

Quanto mais nossa vida cotidiana parece estandarizada, estereotipada, submetida a uma reprodução acelerada de objetos de consumo, mais deve a arte ligar-se a ela e dela arrancar esta pequena diferença que, por outro lado e simultaneamente, atua entre outros níveis de repetição, como também fazer os dois extremos das séries habituais de consumo ressoarem com as série dos instintos de destruição e de morte; juntando, assim, o quadro da crueldade ao da besteira, descobrindo sob o consumo um crisar de maxilares hebefrênico e, sob as mais ignóbeis destruições da guerra, ainda processos de consumo, reproduzir esteticamente as ilusões e mistificações que constituem a essência real desta civilização, para que, finalmente, a Diferença de expresse (DELEUZE, 2014 apud FOSTER, p. 78).

Estamos hoje boquiabertos com a catástrofe social ao nosso redor, imersos em uma paisagem inundada de clichês e cópias por todos os lados. Aceitamos o que é dito pelas mídias por verdade, posamos para câmeras durante as vinte quatro horas de cada dia dos sete da semana, entregues ao público, à massa, à polícia, ao Estado, aos algoritmos, publicitários e *think tanks*. Estamos mais entregues do que os communards que posaram para a famosa foto da barricada na Comuna de Paris, em 1871 — ingenuidade que os levou à morte.

Figura 49 - A comuna de Paris de 1871



Fonte: *Escola Educação*. Disponível em: <<https://escolaeducacao.com.br/comuna-de-paris/>>. Acesso em: 14 set. 2019.

Nós vamos levando esta vida de autoalienação, entregues feito mercadoria. Compensamos a ausência de liberdade verdadeira com *brincadeiras de adulto*, com a pichação, com a participação em um público consumidor específico — público reduzido àquilo que tem de plateia, de consumista — seja o grupo consumidor de notícias de esquerda, o grupo consumidor de livros, cursos e formação em arte, que vai ser protagonista e plateia de suas produções; o flamenguista em oposição à torcida do Fluminense. Não há fórmula pronta para romper com a nossa bolha, a única arma que temos na mão é a boa e velha *vontade política* de fazê-lo.

Temos que nos livrar de todo esse amontoado mental que obstrui uma

compensação clara de nossa situação comum, da nossa "comum terrestreidade" conforme a expressão de Gramsci. Nossa herança não é precedida por nenhum testamento (COMITÊ INVISÍVEL, 2018, p. 17).

Em resumo, a repetição pode se referir a uma cultura produtivista e utilitária como esta que se desenvolveu tanto no campo capitalista quanto no socialista soviético do século XX, do culto ao poder da indústria. A repetição pode aludir à enxurrada de imagens produzidas no século XXI pela técnica. Em Warhol, a repetição produz um paradoxo de imagens com e sem afeto, se fixam no real traumático, o encobrem e o produzem. A repetição pode aparecer como linha de fuga da representação e do amontoado de clichês herdados da história da arte. Aliás, os artistas podem se valer destes clichês através da repetição, provocando irritabilidade e desgaste, em uma forma de devolução. Os artistas podem realizar esta devolução também com os traumas. Podem descarregar uma imagem do seu efeito chocante, desgastando-a pela repetição, até que o espectador já não sinta mais nada ao vê-la.

2. UM OUTRO OLHAR

Figura 50 - Um outro olhar (continua)

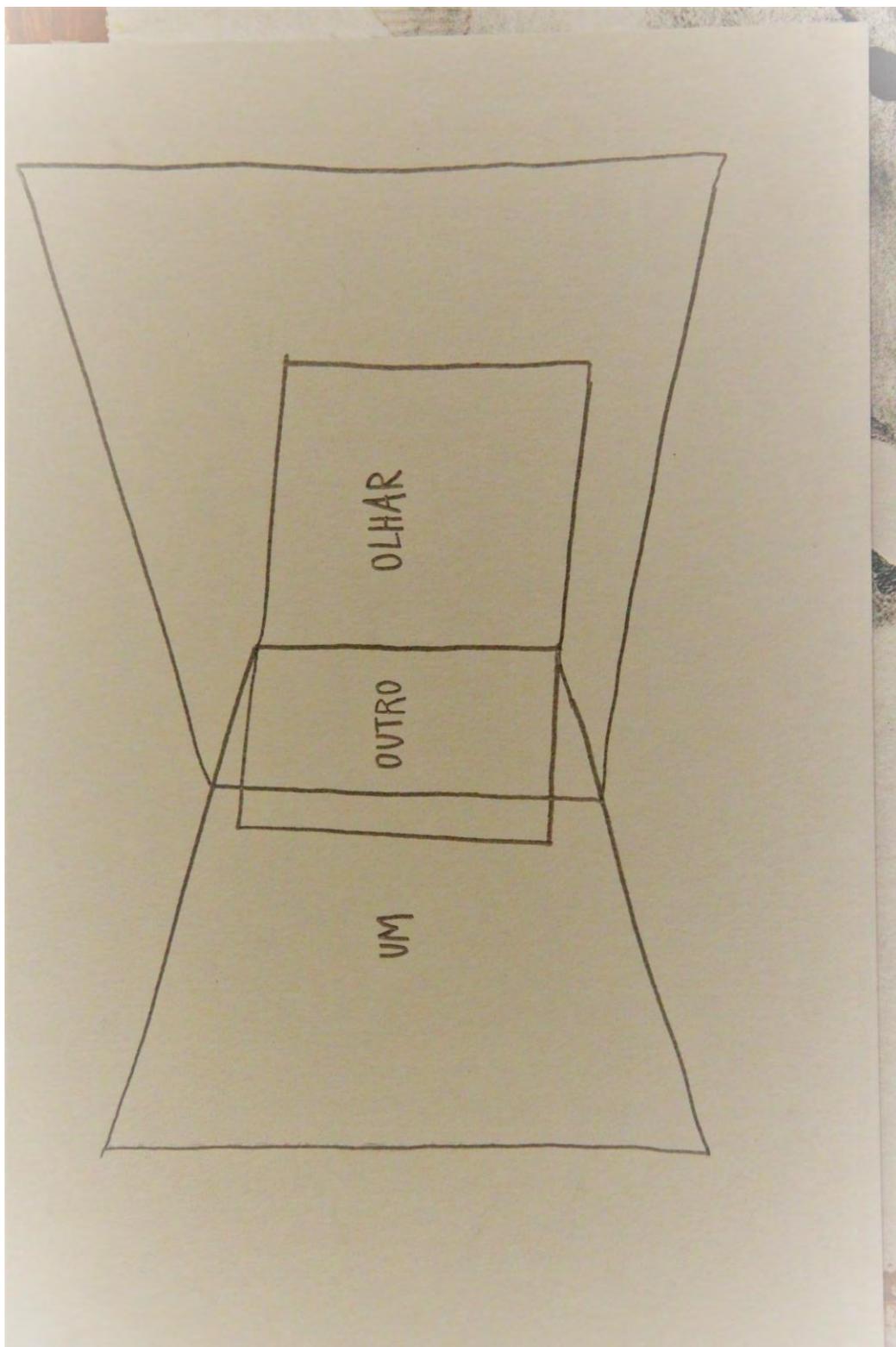


Figura 51 - Um outro olhar (continuação)



Figura 52 - Um outro olhar (continuação)

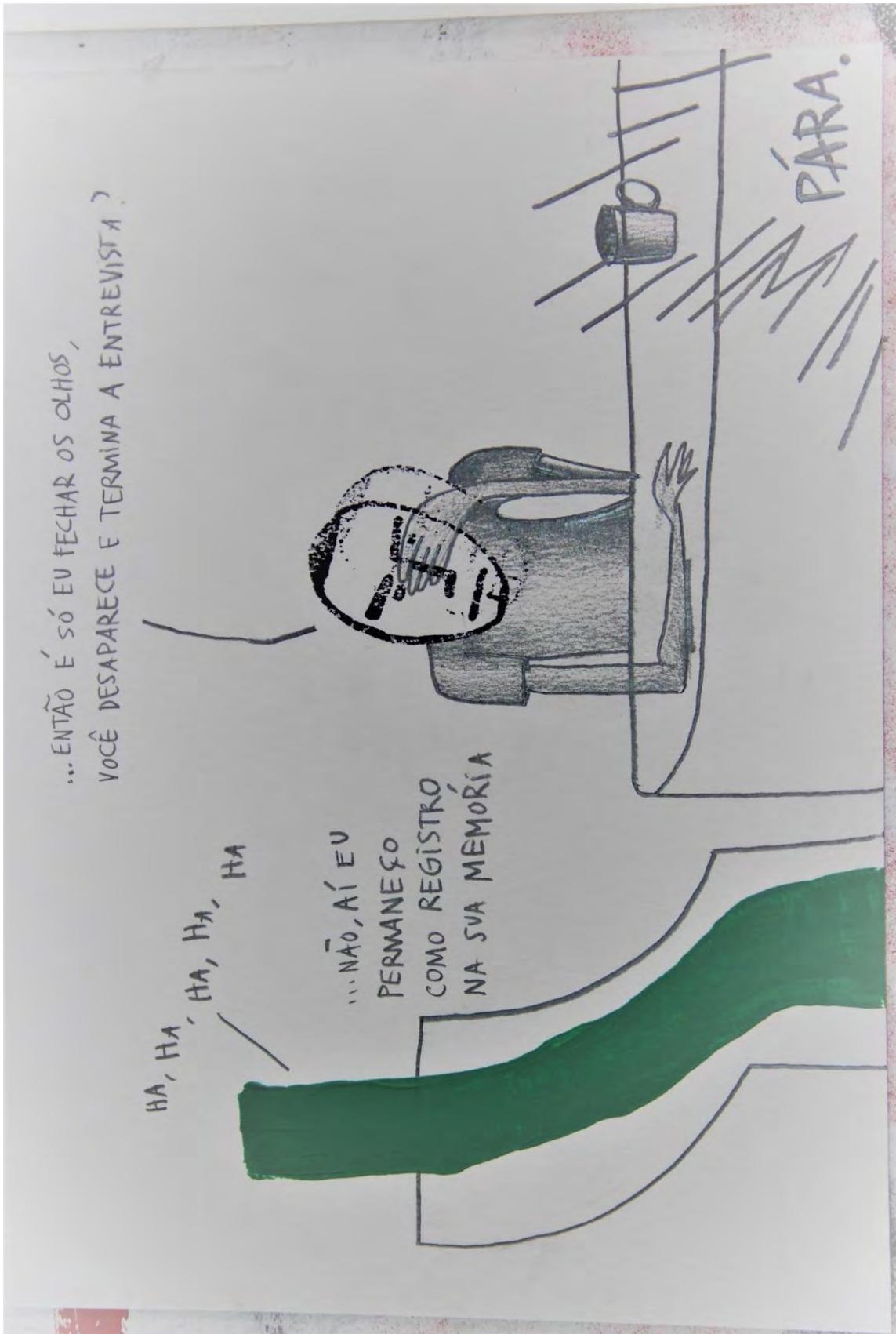


Figura 53 - Um outro olhar (continuação)

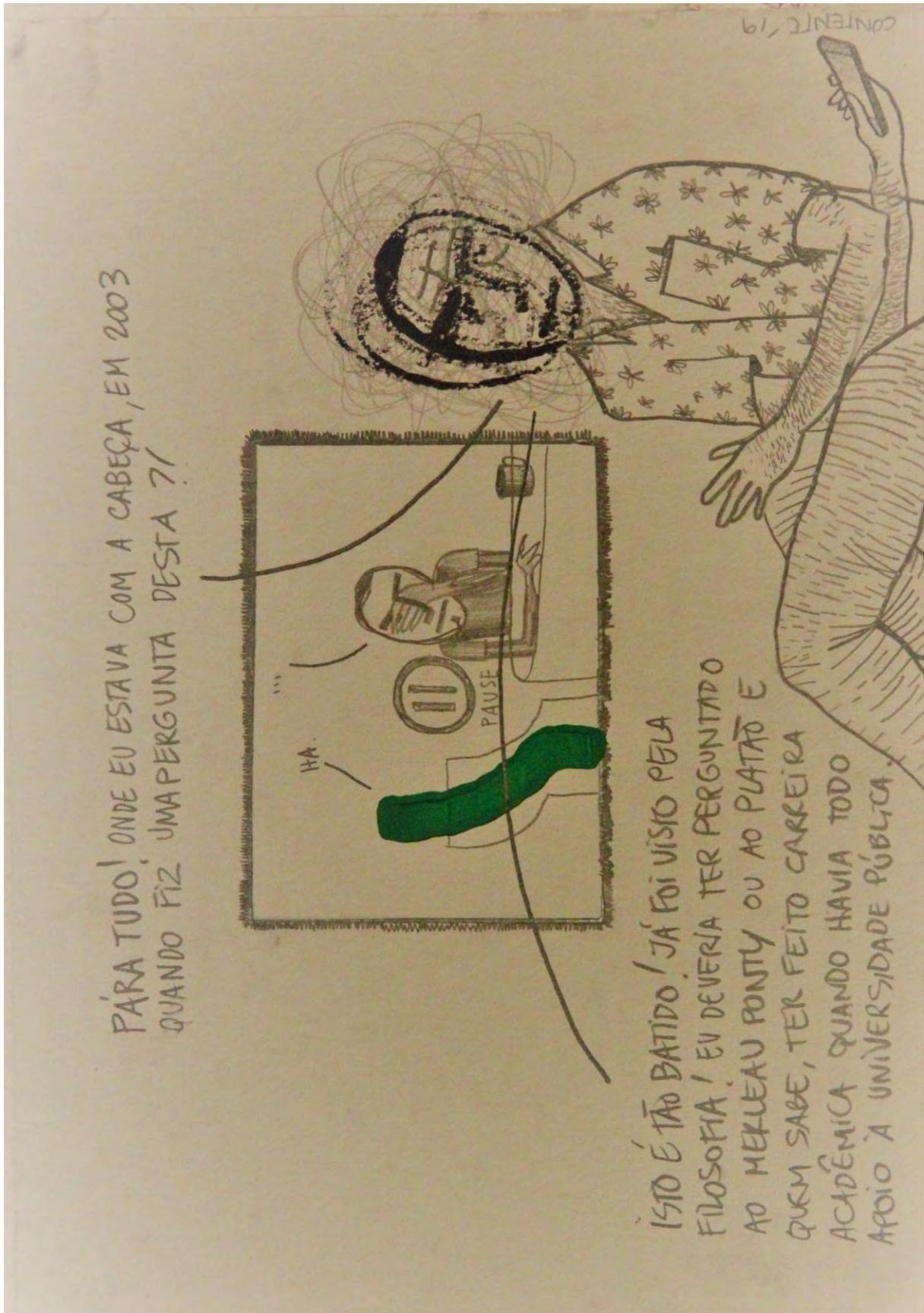


Figura 54 - Um outro olhar (continuação)



Figura 55 - Um outro olhar (continuação)

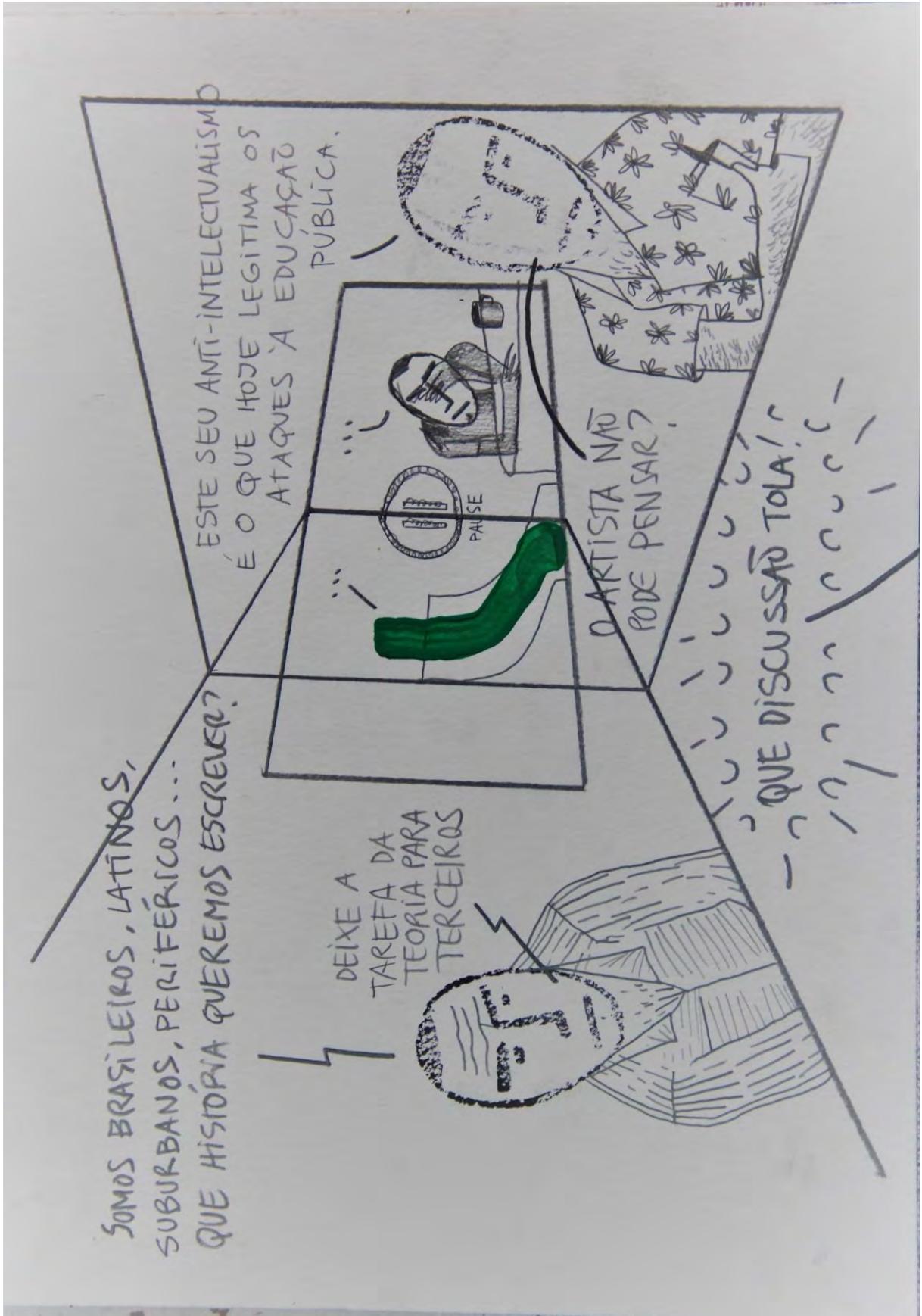


Figura 57 - Um outro olhar (continuação)

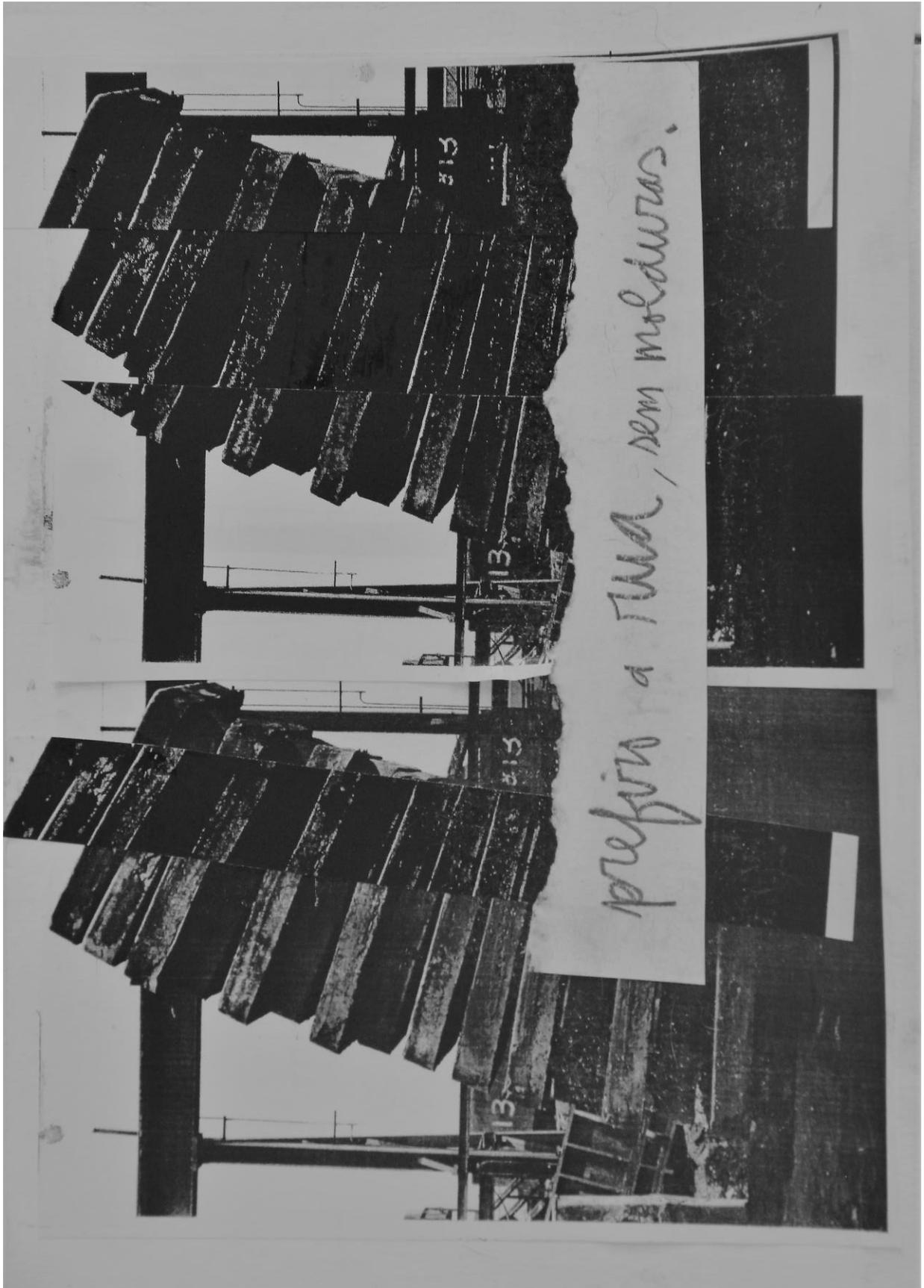


Figura 59 - Um outro olhar (continuação)

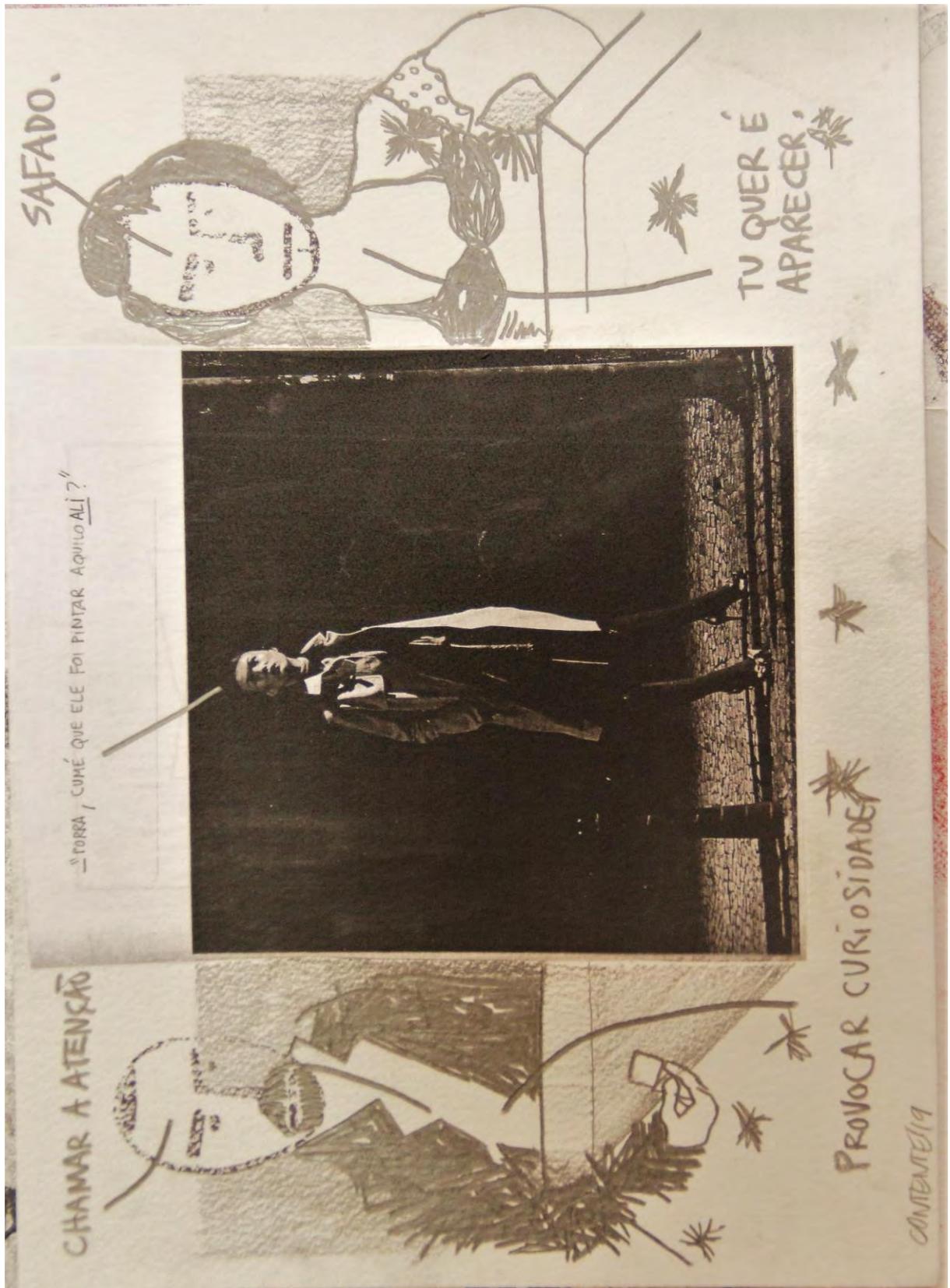


Figura 60 - Um outro olhar (continuação)

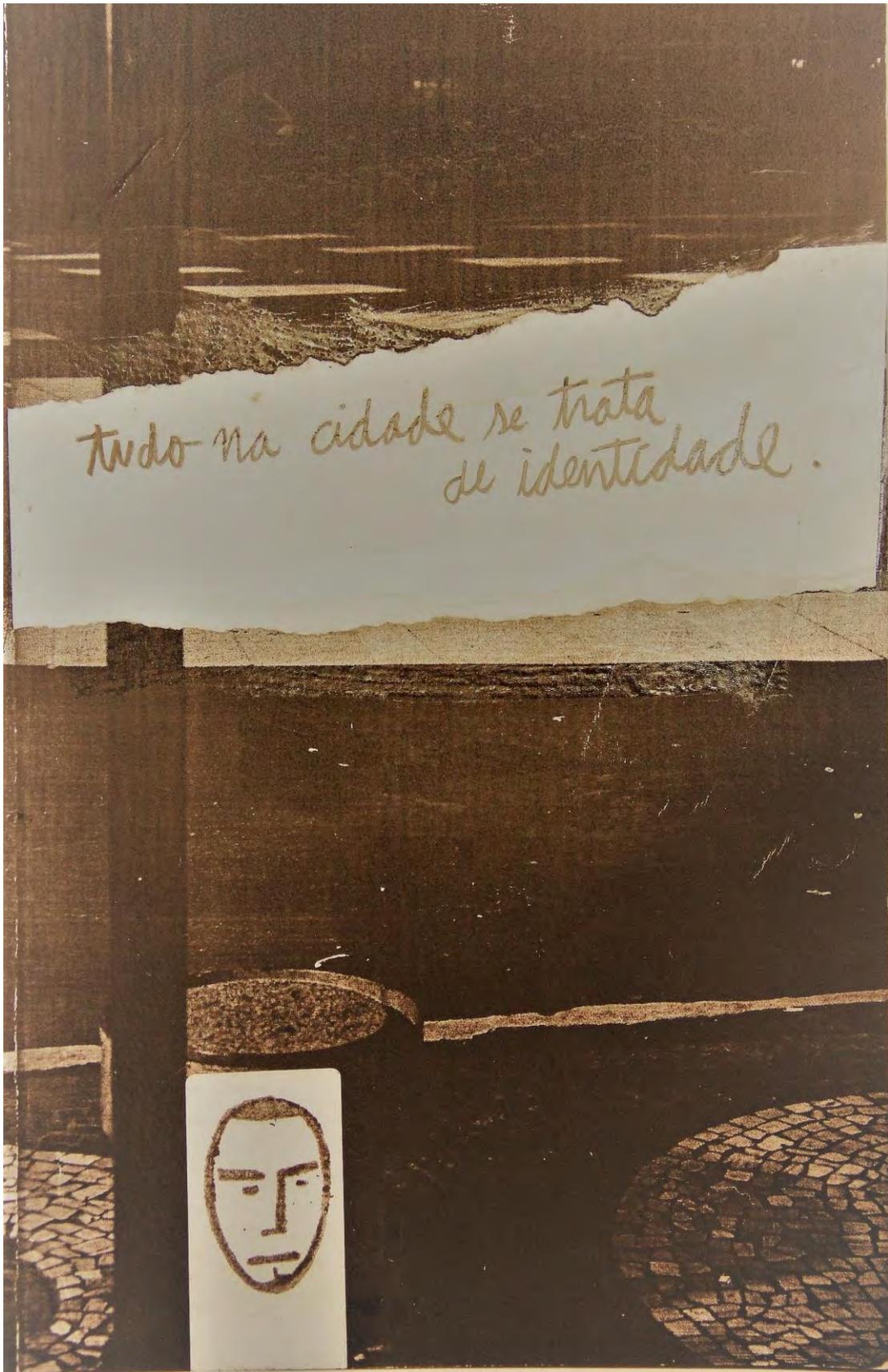


Figura 61 - Um outro olhar (continuação)

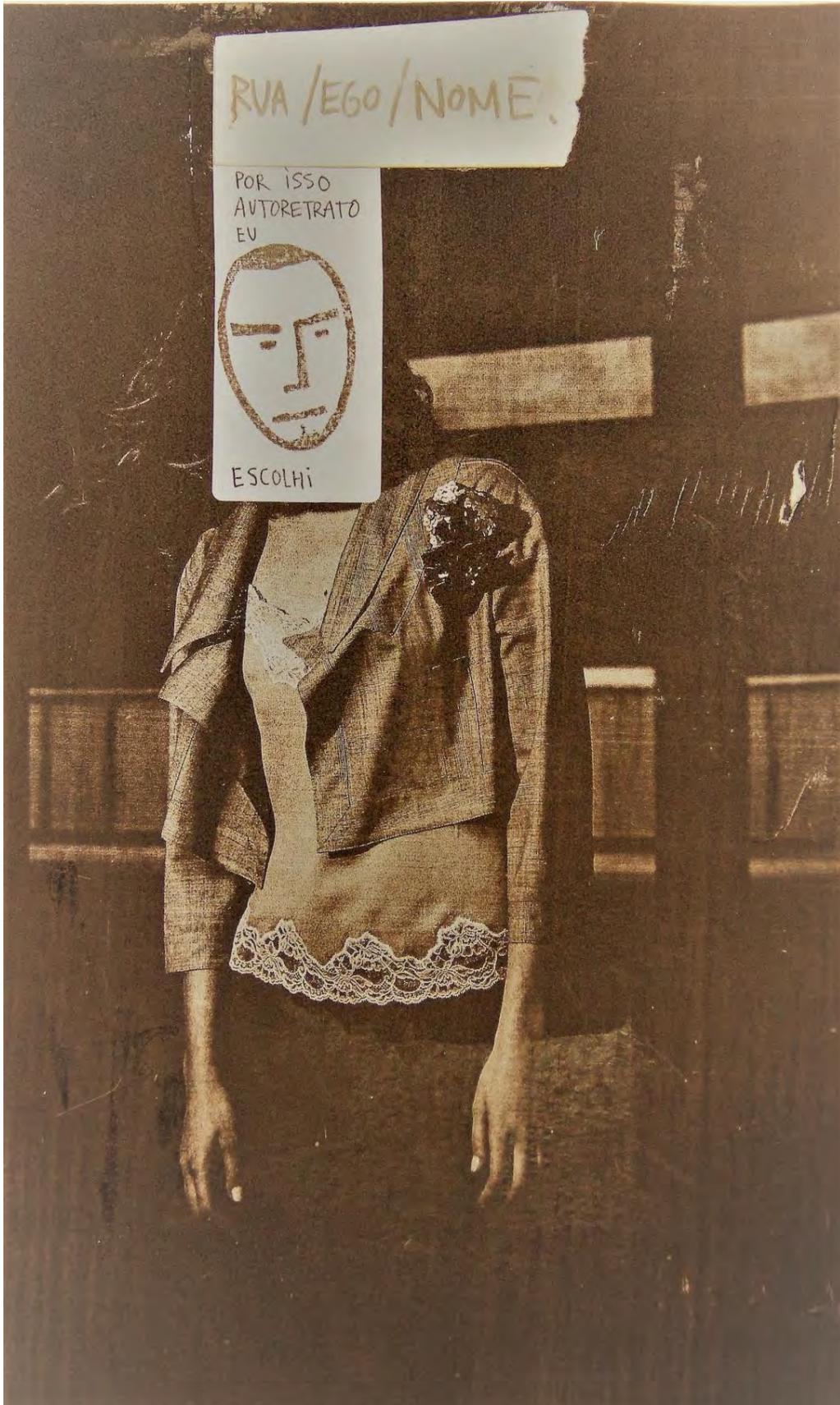


Figura 62 - Um outro olhar (continuação)

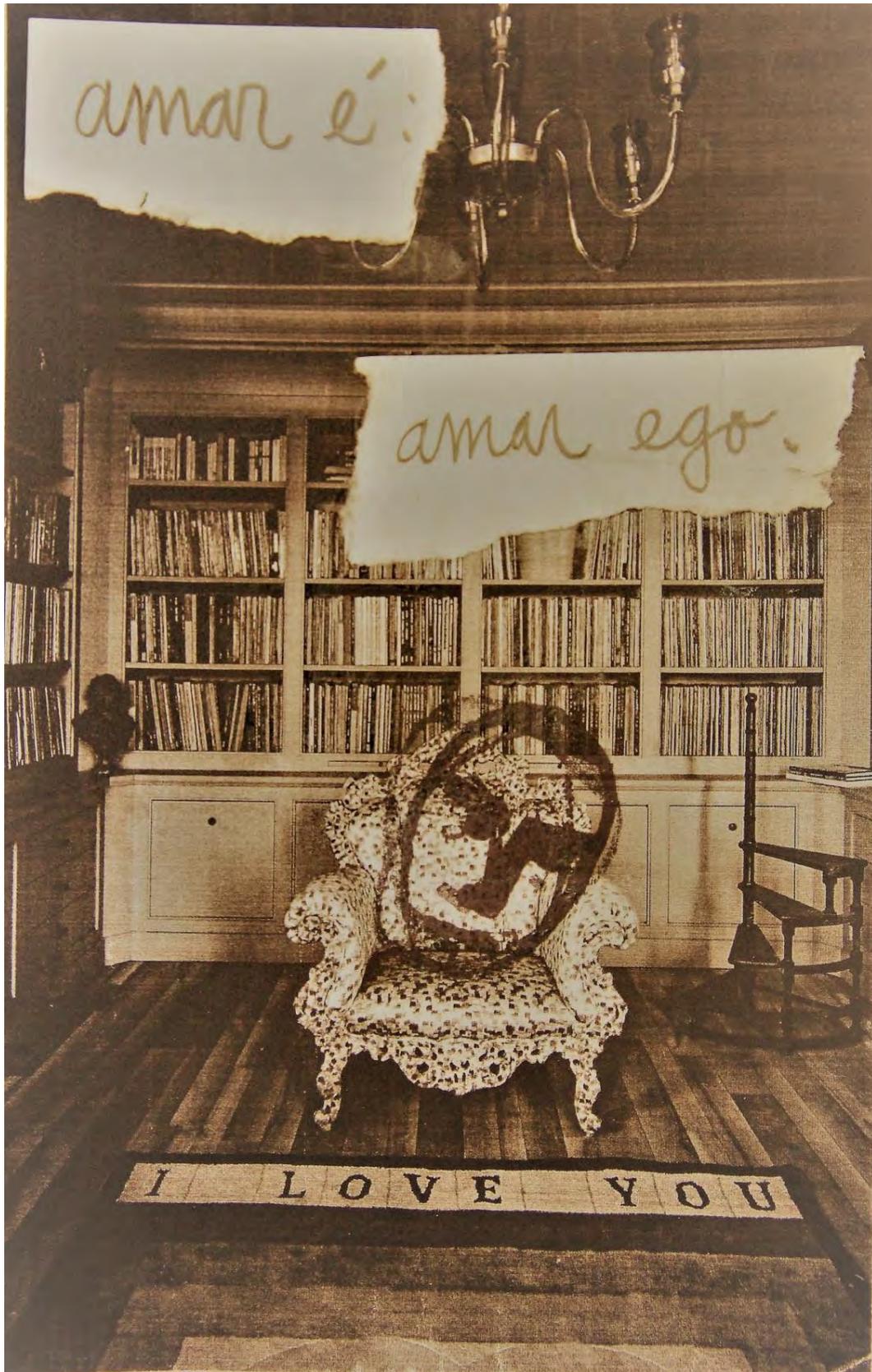
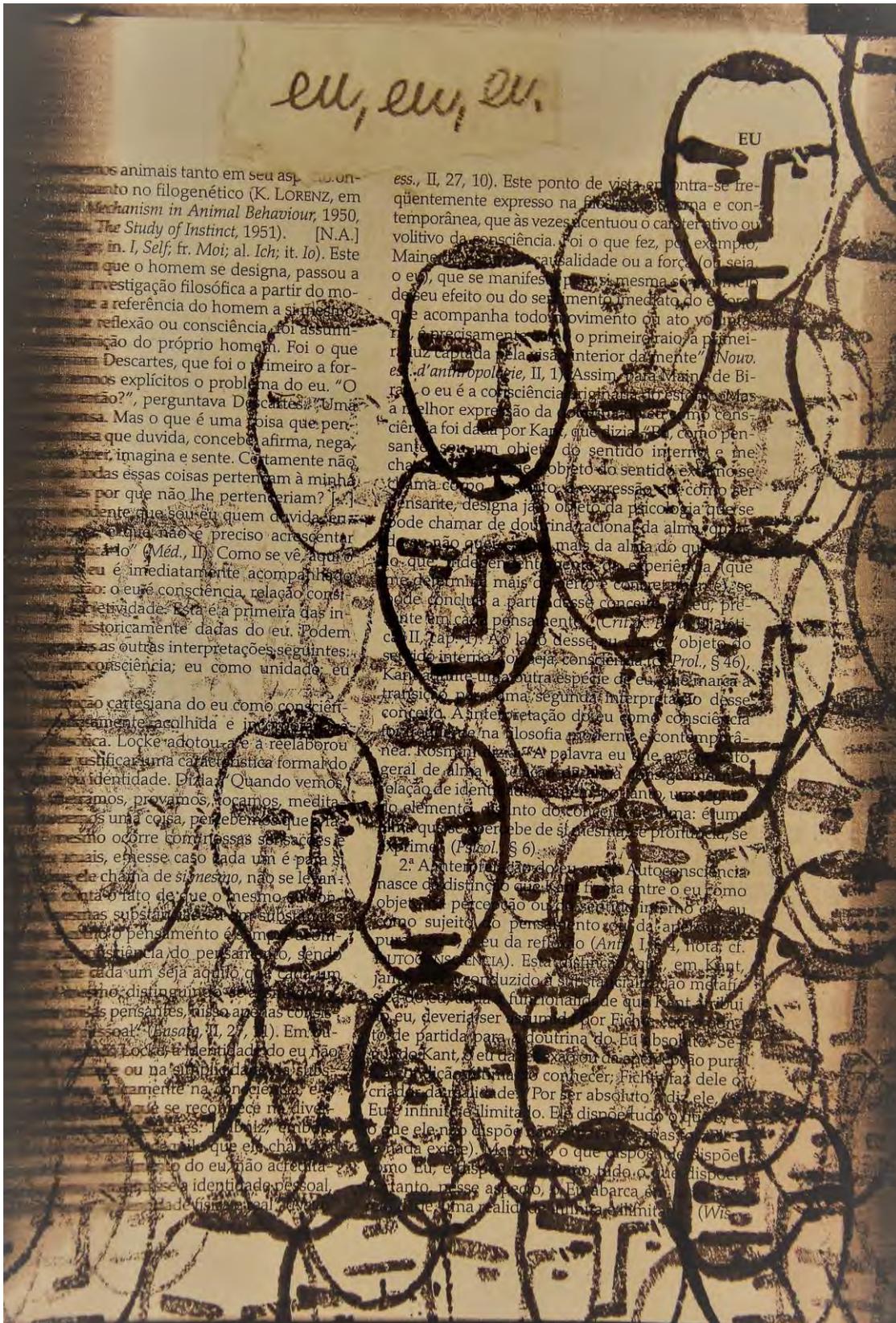


Figura 63 - Um outro olhar (continuação)



...os animais tanto em seu asp...
 ...anto no filogenético (K. LORENZ, em
Mechanism in Animal Behaviour, 1950,
The Study of Instinct, 1951). [N.A.]
 ...m. I, *Self*; fr. *Moi*; al. *Ich*; it. *Io*). Este
 ... que o homem se designa, passou a
 ...investigação filosófica a partir do mo-
 ...referência do homem a si mesmo,
 ...reflexão ou consciência, foi assumi-
 ...ção do próprio homem. Foi o que
 ...Descartes, que foi o primeiro a for-
 ...mos explícitos o problema do eu. "O
 ...ão?", perguntava Descartes. "Uma
 ...sa. Mas o que é uma coisa que pen-
 ...que duvida, concebe, afirma, nega,
 ...imagina e sente. Certamente não
 ...essas coisas pertencam à minha
 ...por que não lhe pertenceriam? [...]
 ...ente que sou eu quem duvida, ten-
 ...o que não é preciso acrescentar
 ...ho" (*Méd.*, II). Como se vê, aqui o
 ...eu é imediatamente acompanhado
 ...o eu e consciência, relação consi-
 ...revidade. Esta é a primeira das in-
 ...toricamente dadas do eu. Podem
 ...as outras interpretações seguintes:
 ...consciência; eu como unidade eu
 ...o cartesiana do eu como consciên-
 ...amente acolhida e interpretada
 ...ica. Locke adotou a e a reelaborou
 ...sificar uma característica formal do
 ...identidade. Dizia: "Quando vemos
 ...amos, provamos, tocamos, medita-
 ...s uma coisa, percebemos que o mes-
 ...mo ocorre com outras sensações e
 ...ais, e nesse caso cada um é para si
 ...e chama de *si mesmo*, não se levanta
 ...nto o fato de que o mesmo eu con-
 ...nas substâncias e em substâncias
 ...o pensamento é um eu, a consi-
 ...sciência do pensamento, sendo
 ...cada um seja aquilo que cada um
 ...mo; distinguindo-se de outros
 ...s pensantes, nisso apenas consis-
 ...soal" (*Sensum*, II, 27, 11). Em ou-
 ...Locke, a identidade do eu não
 ...ou na simplicidade da substân-
 ...mente na consciência, e
 ...e se reconhece na diver-
 ...des. Leibniz, em b
 ...ante que em char
 ...do eu, não acredita
 ...essa a identidade pessoal,
 ...ade física, e al

...ess., II, 27, 10). Este ponto de vista encontra-se fre-
 ...qüentemente expresso na filosofia antiga e con-
 ...temporânea, que às vezes acentuou o característico ou
 ...volitivo da consciência. Foi o que fez, por exemplo,
 ...Maine de Biran a causalidade ou a força (ou seja,
 ...o eu), que se manifesta na mesma sensação como
 ...de seu efeito ou do sentimento imediato do eu, que
 ...que acompanha todo movimento ou ato voluntário.
 ...é precisamente esse o primeiro raio, a primei-
 ...ra luz captada pela consciência interior da mente" (*Nouv.*
 ...*es. d'anthropologie*, II, 1). Assim, para Maine de Biran,
 ...o eu é a consciência originária do estado. Mas
 ...a melhor expressão da consciência é um consi-
 ...ciência foi dada por Kant, que dizia: "Eu, como pen-
 ...sante, sou um objeto do sentido interno e me-
 ...chance de ser o objeto do sentido externo se
 ...chama eu no momento de expressão, ou como per-
 ...sante, designa já o objeto da psicologia que se
 ...pode chamar de dominação racional da alma, con-
 ...dição não quer a unidade da alma do que
 ...o que pode ser sentido somente a experiência (que
 ...me de alguma coisa mais do que o concreto) e se
 ...pode concluir a partir desse conceito de eu, pré-
 ...nte em cada pensamento" (*Critik der reinen Vernunft*,
 ...II, 401, 41). Ao lado desse eu como o objeto do
 ...sido interno, ou seja, consciência (cf. *Prol.*, § 46),
 ...Kant admite uma outra espécie de eu, que marca a
 ...transição para uma segunda interpretação desse
 ...conceito. A interpretação do eu como consciência
 ...na filosofia moderna e contempora-
 ...nea. Kosman diz: "A palavra eu tem um sentido
 ...geral de alma, que se aplica a qualquer
 ...relação de identidade, e quanto a um segun-
 ...do elemento do conceito de alma: é um
 ...alma que se percebe de si mesma, se produzida, se
 ...prime" (*Psicol.*, § 6).
 ...2.ª A interpretação do eu como Autoconsciência
 ...nasce da distinção que se estabelece entre o eu como
 ...objeto da percepção ou do sentido interno e o eu
 ...como sujeito do pensamento ou da ação, como
 ...puro eu da reflexão (*Anth.*, I, 24, nota, cf.
 ...AUTOCONSCIÊNCIA). Esta distinção, em Kant,
 ...já não se conduziu a uma situação metafí-
 ...sica do eu, mas a funcionando de que Kant atribui
 ...o eu, deveria ser assumida por Fichte, que é o
 ...to de partida para a doutrina do Eu absoluto. Se-
 ...ndo Kant, o eu da reflexão da natureza não pural
 ...a relação última do conhecer; Fichte faz dele o
 ...criador da realidade. Por ser absoluto, diz ele, "o
 ...Eu é infinito e ilimitado. Ele dispõe tudo o que se
 ...o que ele não dispõe, e não há nada que ele
 ...nada existe). Mas não o que dispõe, ele dispõe
 ...como Eu, e dispõe de tudo o que dispõe,
 ...tanto, nesse sentido, o Eu abarca a
 ...de uma realidade infinita e ilimitada" (*Wis-*

Figura 64 - Um outro olhar (continuação)

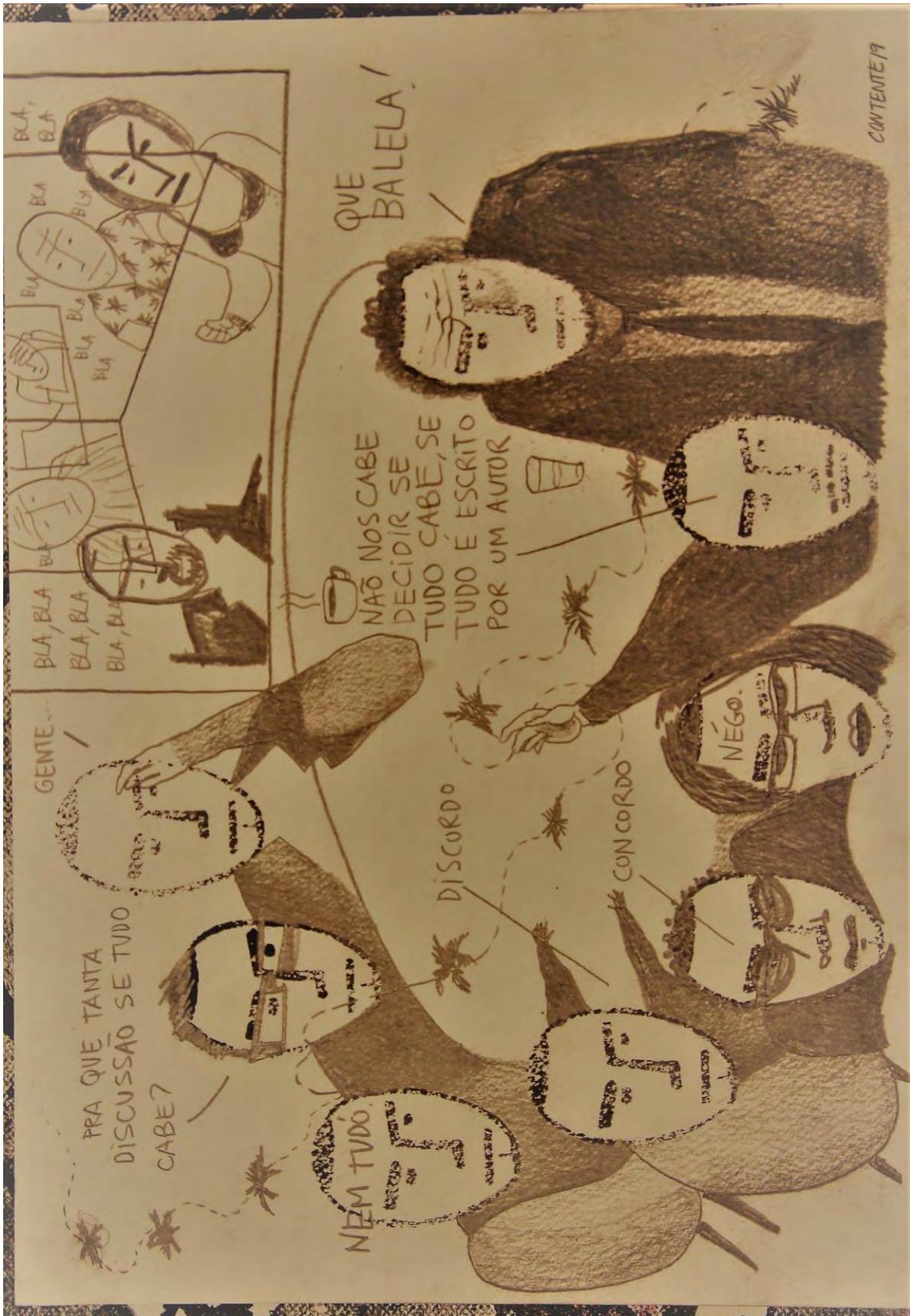


Figura 65 - Um outro olhar (continuação)

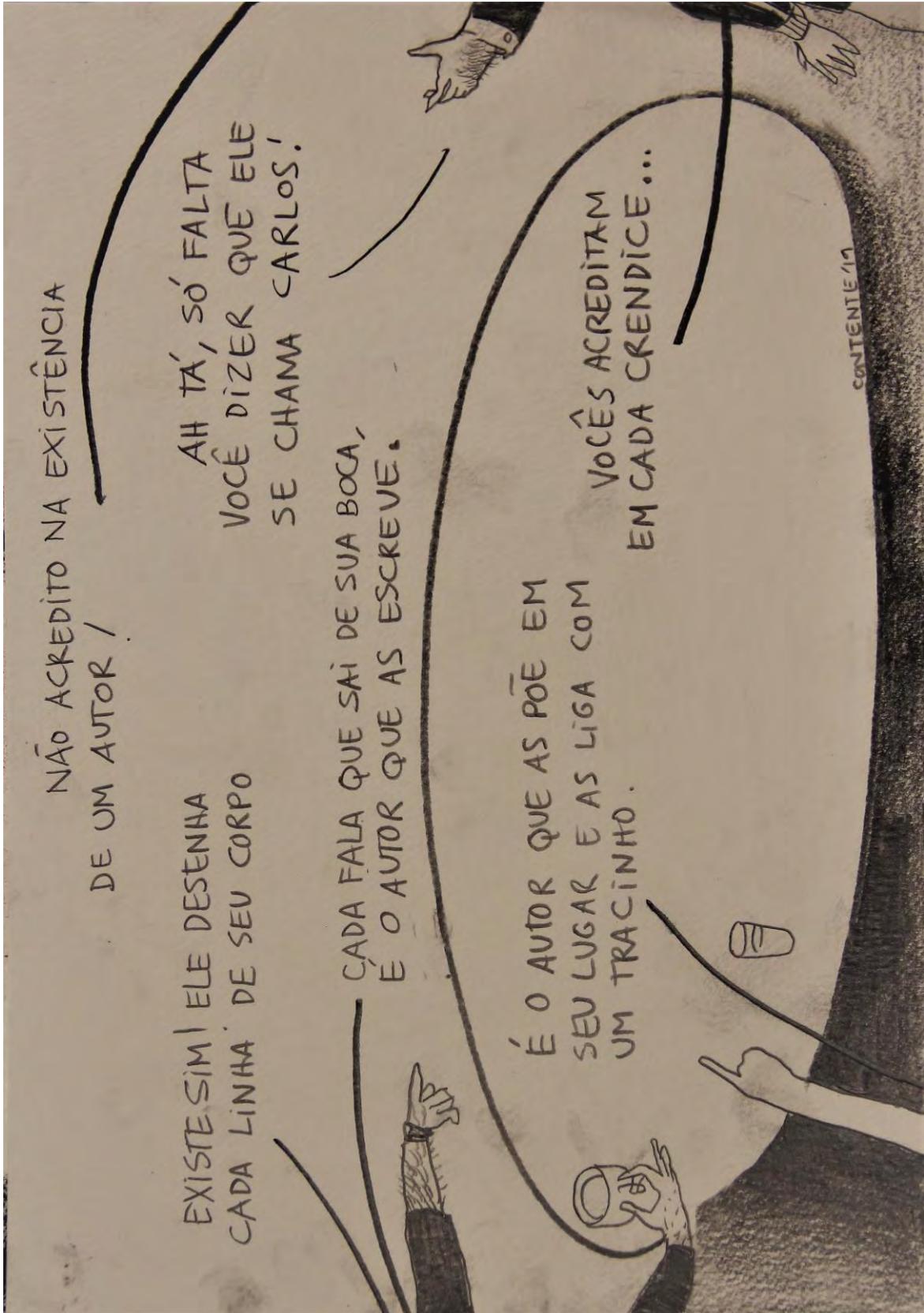


Figura 66 - Um outro olhar (continuação)

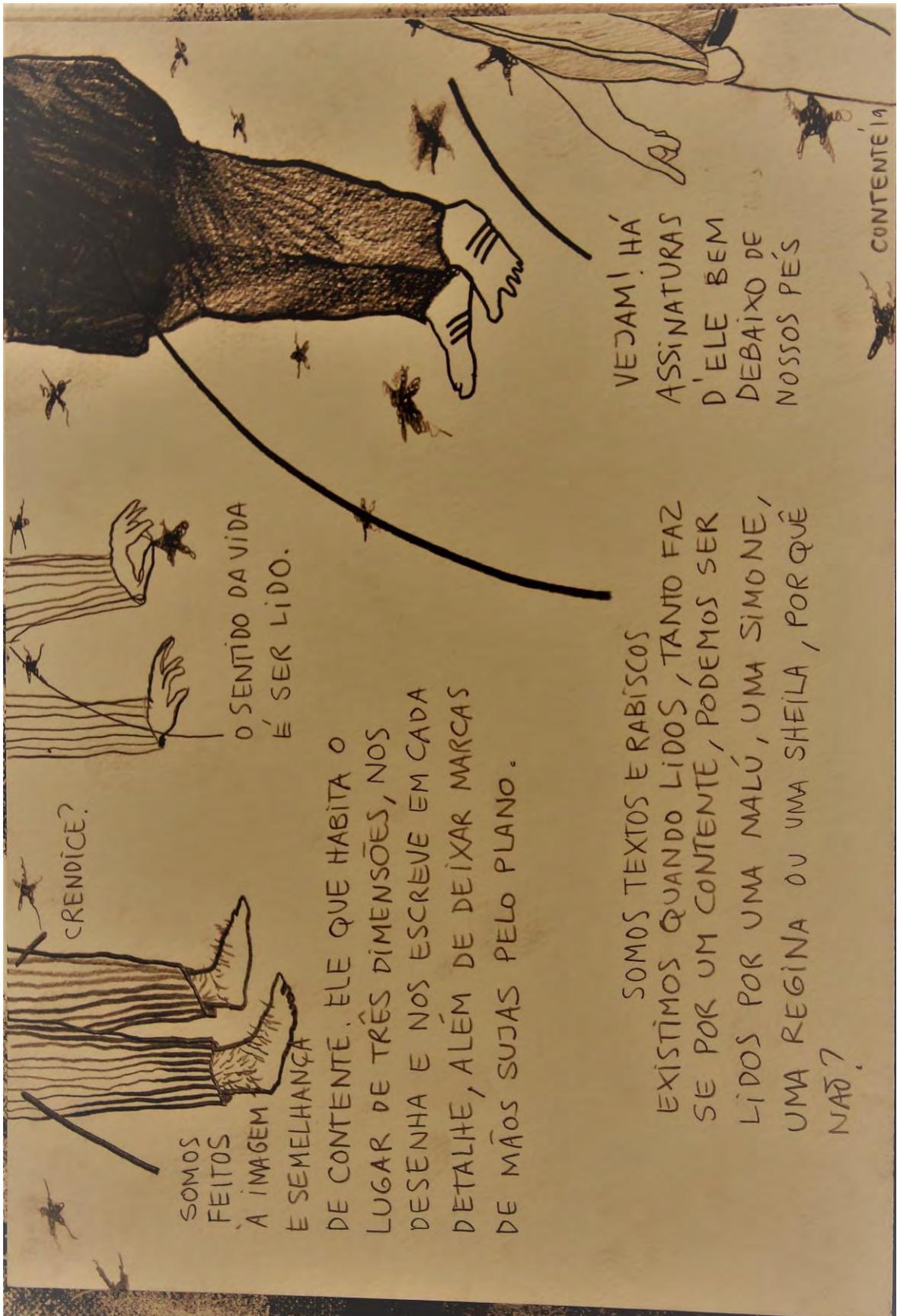


Figura 67 - Um outro olhar (continuação)

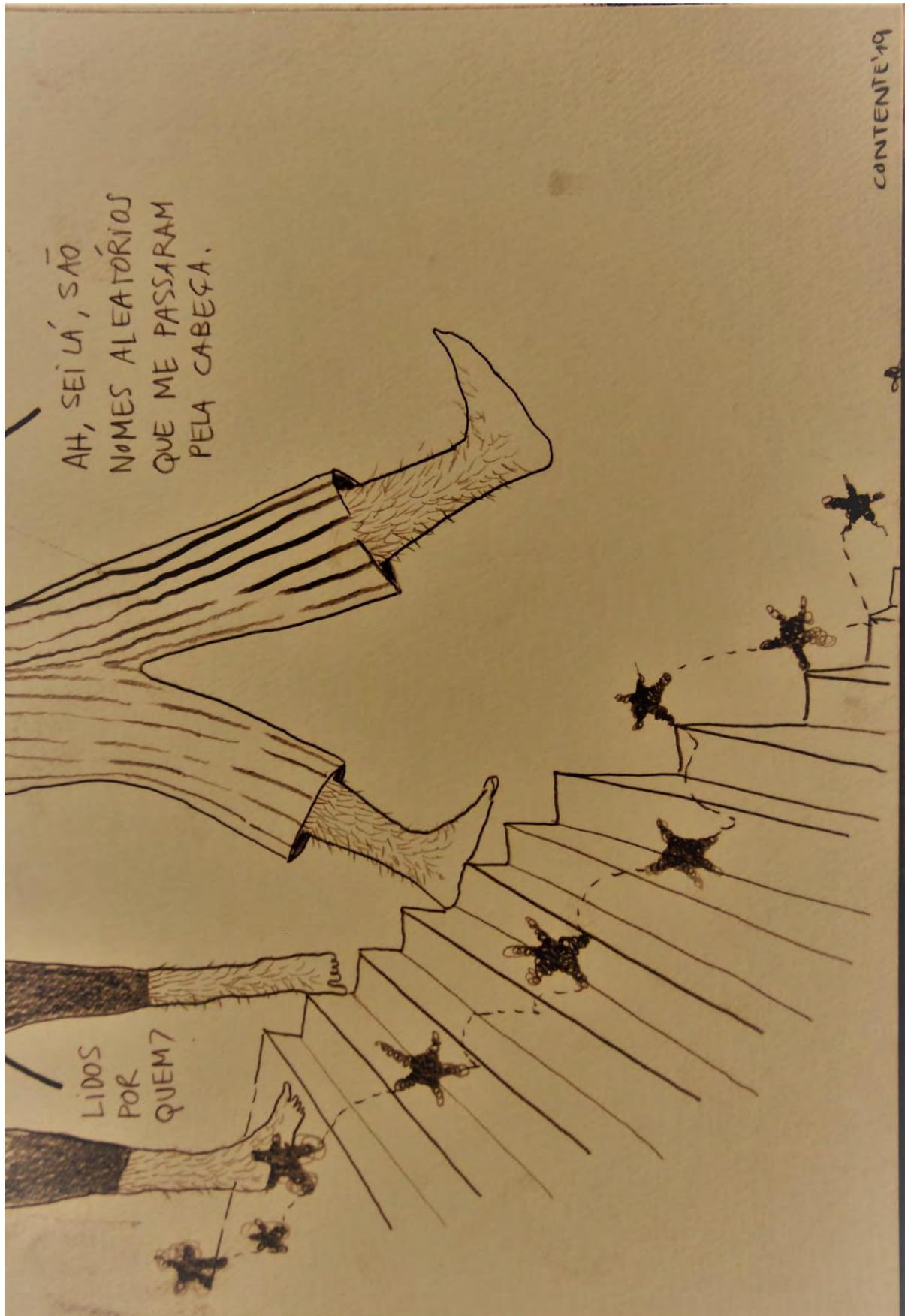


Figura 69 - Um outro olhar (continuação)

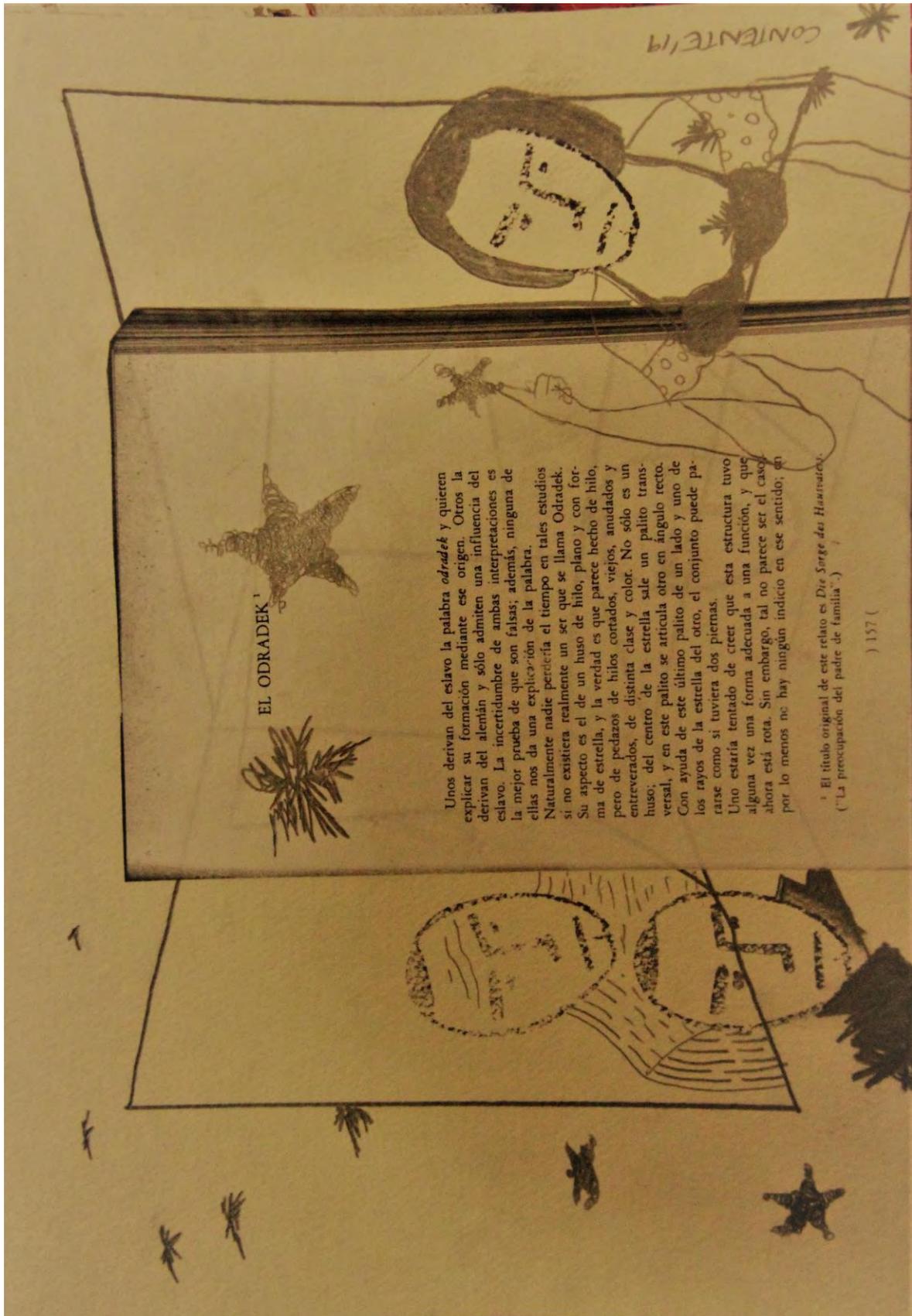


Figura 70 - Um outro olhar (continuação)

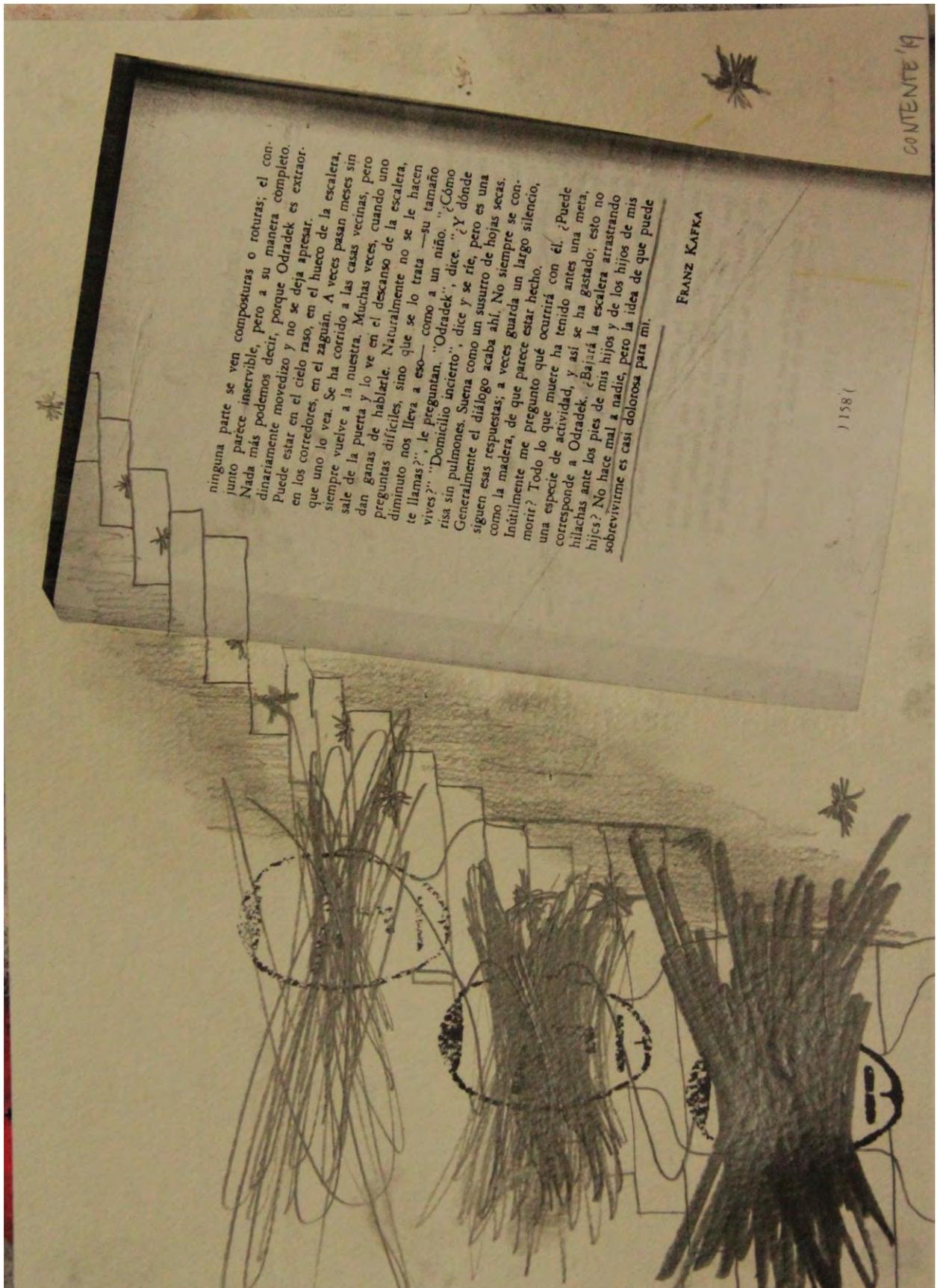
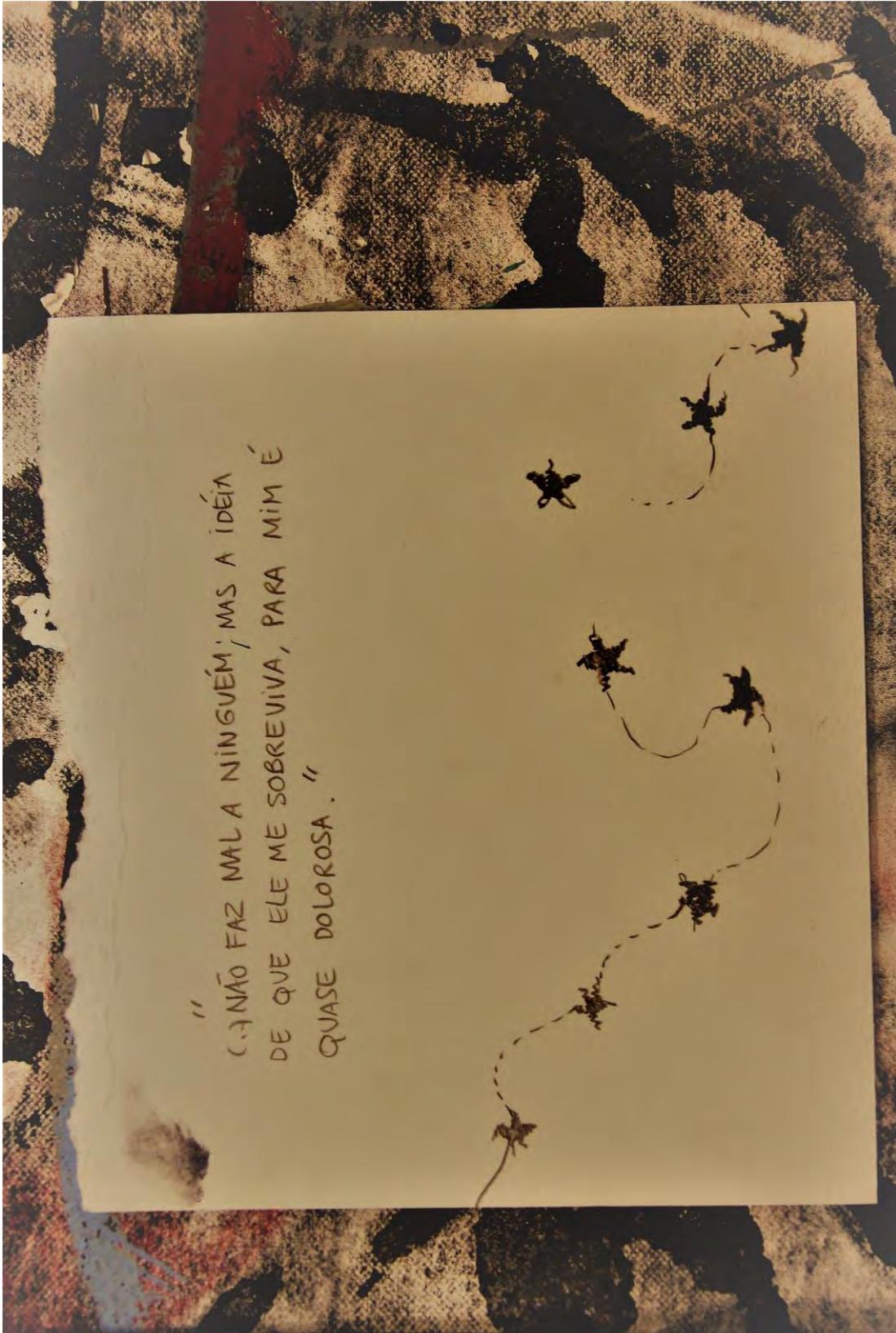


Figura 71 - Um outro olhar (conclusão)



Fonte: O autor, 2019.

REFERÊNCIAS

- BATCHELOR, David. *Cromofobia*. Tradução de Marcelo Mendes. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2007.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era na reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).
- BORGES, Jorge Luis. *El libro de los seres imaginarios*. Buenos Aires: Ed. Emecé, 1972.
- CASTRO, Maurício Barros de (org.). *Arte e cultura: ensaios*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- COMITÊ INVISÍVEL. PELBART, Peter Pal (coord.). *Aos nossos amigos: crise e insurreição*. Tradução de Edições Antipáticas. 1. ed. São Paulo: N-1 edições, 2016.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luis Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2006.
- DOMÉSTICAS. Direção de Fernando Meirelles e Nando Olival. Comédia dramática. Brasil: O2 Filmes, 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OLZtIBCjhs0>. Acesso em: 14 set. 2019.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Tradução de Sandra Castello Branco. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.
- FERREIRA, Glória; FATORELLI, Malu (org.). *Malu Fatorelli*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012. 180 p.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda do final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 224 p.
- FRANCO, Marielle. *UPP. A redução da favela a três letras: uma análise da política de segurança pública do estado do Rio de Janeiro*. São Paulo: N-1 edições, 2018. 160 p.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2016.
- GITAHY, Celso. *O que é graffiti?* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1999.
- HARING, Keith. *Diários de Keith Haring*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2001.
- INFORMATION Society. *Repetition*. Nova York: Tommy Boy Records, 1989. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/information-society/66337/>. Acesso em: 14 set. 2019.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LUZ, CÂMERA, PICHAÇÃO. Direção de Gustavo Coelho e Marcelo Guerra. Co-direção de Bruno Caetano. Brasil, 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b_MB_CmhjUQ. Acesso em: 14 set. 2019.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. 1. ed. São Paulo: N-1 edições, 2018.

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. *Império*. Tradução de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001.

NI DIEU, NI MAITRE. *Une histoire de l'anarchisme*. Direção de Tancrède Ramonet. França: Temps noire e Arte France, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4SAjq4WaLaA>. Acesso em: 14 set. 2019.

NOVA ARTE NOVA / *Paulo Venâncio Filho*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008. 224 p.: il. color: 20 x 25 cm.

QUINTANA, Mário. *A cor do invisível*. São Paulo: Ed. Globo, 2005.

RAUL SEIXAS. *Carimbador maluco*. São Paulo: Gravadora Eldorado, 1983. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/raul-seixas/90579/>. Acesso em: 14 set. 2019.

RICHARD SERRA. *Escritos e entrevistas 1967-2013*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2014.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

WARHOL, Andy; HACKET, Pat. *Popismo, os anos sessenta segundo Andy Warhol*. Tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.